

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

میر سیدین

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

پاکستانی ادب

تنقید

پانچویں جلد

ترتیب و انتخاب

رشید امجد

مناروق علی

سر سیدین

پاکستانی ادب

مجلسِ ادارت

محمد امین مہٹا
(چیف ایڈیٹر)

مجلسِ مشاورت

رشید امجد
منار وق علی

سید ضمیر جعفری
ڈاکٹر وزیر آغا
فتح محمد ملک
کرنل غلام سرور
ڈاکٹر خالد سعید بیٹ
جمیل ملک

فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج راولپنڈی

جُمْلہ حقوق بحق فیڈرل گورنمنٹ سرسید کلج راولپنڈی

- مجلد : ————— پاکستانی ادب - تنقید
ترتیب و انتخاب : — رشید امجد - فاروق علی
ناشر : ————— فیڈرل گورنمنٹ سرسید کلج راولپنڈی
طبع اول : ————— جنوری ۱۹۸۲ء
مطبع : ————— ایس۔ ٹی پرنٹرز، گوالمنڈی راولپنڈی
تعداد : ————— گیارہ سو
قیمت : ————— عجلد : ایک سو پچاس روپے
غیر عجلد : ایک سو روپے

پاکستانی تنقید

انتخاب

۱۹۴۷ء ————— ۱۹۸۲ء

اس انتخاب میں شامل تحریریں ۱۹۴۷ء سے ۱۹۸۲ء کے درمیانی عرصہ کا احاطہ کرتی ہیں لیکن موضوعات میں ترتیب پیدا کرنے کے لئے بعض ایسی تحریریں بھی شامل کی گئی ہیں جو ۱۹۴۷ء سے پہلے لکھی گئی ہیں۔

ترتیب

۱۷	حمید ساغر	سرورق:
۱۷	محمد امین بھٹی	چند باتیں:
۱۸	رشید امجد	ابتدائیہ:

۱

۱

۲۲	نیاز فتح پوری	ادبیات اور اصول نقد
۳۲	ڈاکٹر سید محمد عبد اللہ	تنقید کیا ہے
۴۶	ڈاکٹر وزیر آغا	تنقید
۵۱	ڈاکٹر عبادت بریلوی	اردو تنقید میں جدید رجحانات
۶۱	جیلانی کامران	تنقید کا نیا پس منظر
۷۱	کر نل غلام سرور	ادب اور تنقیدی شعور

۲

۸۳	ظہیر کاشمیری	مارکسی تنقید
۸۹	ریاض احمد	جہا یاقی تنقید

۹۷	ریاض احمد	لفیاتی تنقید
۱۰۸	ڈاکٹر سلیم اختر	رومانی تنقید
۱۱۸	ڈاکٹر سلیم اختر	سائنڈھک تنقید
۱۲۶	ڈاکٹر غلام حسین اظہر	آرکی ٹائپل تنقید
۱۳۰	مشاق قر	اخلاقی تنقید

(۳)

۱۳۷	ڈاکٹر جمیل جالبی	تنقیدی و تحقیقی موضوعات پر لکھنے کے اصول
۱۵۱	ڈاکٹر تبسم کاشمیری	ادب اور تحقیق
۱۶۰	حافظ محمود شیرانی	پنجاب میں اردو کا ایک فراموش شدہ درق
۱۷۱	ڈاکٹر مولوی عبدالحی	معتد رمہ قواعد اردو
۱۸۷	ڈاکٹر غلام مصطفیٰ خان	صوتیات میں قرآنی تجوید کی اہمیت
۱۹۲	ڈاکٹر محمد باقر	اردو، ہندوستانی، ہندی یا ہپتہ چیندونی
۲۰۱	ڈاکٹر وحید قریشی	مثنوی چندر بدن ماہیار
۲۲۲	ڈاکٹر شوکت سبزواری	اردو کی ہائے آوازیں
۲۳۱	مشفق خواجہ	گلشن مشتاق
۲۵۲	ڈاکٹر غلام حسین ذوالفقار	عبد محمد شاہی کا ادبی ماحول

ب

۲۶۱	ڈاکٹر وزیر آغا	وہی سوچ کی اہمیت
۲۶۸	ڈاکٹر تاثیر	جالیاتی تدریس
۲۷۲	سید عابد علی عابد	کلاسیک کیا ہے

۲۸۱	ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری	ادب اور احتساب
۲۹۰	محمد ہادی حسین	تخیل، الہام اور تکنیک
۳۰۳	ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی	ادب میں ذہنی عنصر
۳۲۳	منظفر علی سید	عوامی فن کی بنیادیں
۳۳۴	جیل ملک	ادب اور شخصیت
۳۴۲	سجاد نقوی	اسلوب
۳۴۸	اے بی۔ اشرف	ادب اور زندگی کا باہمی رشتہ

ج

۳۵۶	ڈاکٹر وزیر آغا	بیسویں صدی کی ادبی تحریکیں
۳۶۳	ڈاکٹر حنیف فوق	اردو ادب میں ترقی پسند تحریک
۳۷۶	ڈاکٹر انور سدید	حلقہ ارباب ذوق کی تنقید
۳۸۴	اعجاز راہی	حلقہ ارباب ذوق
۳۹۴	ڈاکٹر ابوللیث صدیقی	ادب اور تحریک احیاء اقدار اسلامی
۴۰۲	ڈاکٹر سید ابوالخیر کشفی	ادیب اور مملکت
۴۰۹	میرزا ادیب	اردو ڈرامہ میں قومی شخص
۴۱۶	ڈاکٹر آغا سہیل	پاکستانی ادب میں قومی شخص
		موجودہ ادبی تخلیقات میں جمالیاتی اقدار
۴۲۱	بیگم ثناء قمر رحیم الدین خان	کافیتہ ان

۴۲۴	محمد حسن عسکری	استعارے کا خوف
۴۳۲	مجذوں گور کھپوری	نئی اور پرانی فتدیریں
۴۵۴	فیض احمد فیض	جہانِ نو
۴۵۹	ڈاکٹر حبیل جالبی	نیا ادب اور تہذیبی اکائی
۴۶۶	ڈاکٹر منتاز حسین	ادب، روایت، جدت اور جدیدیت
۴۷۸	میراجی	نئی شاعری کی بنیادیں
۴۸۴	ن۔ م۔ راشد	جدید اردو شاعری
۴۹۰	احمد ندیم قاسمی	اردو شاعری آزادی کے بعد
۴۹۹	محمد صفدر میر	بیابانِ جنوں
۵۱۴	فتح محمد ملک	خیال کا خوف
۵۳۲	ڈاکٹر ابوالخیر کشفی	ہمارے ادب کے آفاقی رشتے (شاعری کے حوالے سے)
۵۴۷	افتخار جالب	نیا شعری منشور
۵۷۲	نظیر صدیقی	ادب میں اختلافِ رائے کی اہمیت
۵۷۹	سجاد باقر رضوی	قومی طرزِ احساس اور علامتیں
۵۸۸	انتظار حسین	ہمارے عہد کا ادب
۵۹۸	محمد علی صدیقی	لسانی مباحث، انیسویں صدی تک
۶۰۹	شمیم احمد	جدید شاعری اشاعری کی تلاش میں
۶۲۰	عقیق احمد	ہمارے ادب کے جدید رجحانات
۶۳۵	ڈاکٹر سہیل احمد	علامتوں کے سرچشمے
۶۴۶	ڈاکٹر ایوب مرزا	خارجی حقیقت نگاری اور شعری بچائی

۶۵۱	نعمت و احباب	جدید ادب میں پیمبر بولنے کی روایت
۶۵۷	سراج منیر	ادب اور ذہنی پراگندگی
۶۶۷	سعادت سعید	فنی تخلیق اور شعوری خود مختاری
۶۸۴	ناروق علی	نیا شعری تناظر

۱

۶۹۰	ڈاکٹر زمان فتح پوری	فنی داستان اور داستانیں
۷۰۲	ڈاکٹر سہیل بخاری	اردو داستان کا فنی تجزیہ

۲

۷۲۲	سید دتار عظیم	کہانی کی منطق
۷۴۳	ممتاز شیریں	مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر
۷۵۸	مولانا صلاح الدین احمد	کہانی میں ہیجان پسندی
۷۶۵	فتح محمد ملک	افسانہ اور نیا افسانہ
۷۸۱	رشید امجد	افسانے کے نئے موضوعات

۳

۷۹۷	ڈاکٹر محمد احسن فاروقی	ناول میں معنی خیزی
۸۰۸	احسان امیر	پکتنی ناول - ہیئت رجحان اور امکان

(۴)

۸۲۷	ڈاکٹر انور سدید	اردو انشائیہ
۸۴۰	نظیر صدیقی	کچھ انشائیے کے بارے میں
۸۵۵	غلام جیلانی اصغر	انشائیہ کیا ہے
۸۶۰	سعد اللہ کلیم	اردو انشائیہ

(۵)

۱۰۲۱	ڈاکٹر وحید قریشی	اردو میں مزاح نگاری
۸۶۶	ڈاکٹر عبدالسلام خورشید	پاکستانی صحافت کا ایک جائزہ
۸۷۲	مجتبیٰ حسین	اردو مرثیہ نگاری میں جدید رجحانات

(۶)

۸۸۴	جمیل الدین عالی	✓ اردو غزل — چند مسائل
۹۰۳	سلیم احمد	جدید غزل

(۷)

۹۲۵	جیلانی کامران	اردو نظم میں جدید رجحانات
۹۶۲	رشید امجد	نئی نظم کی باتیں

۱۰۰۲	جمیل ملک	نثر اور نظم کا فرق
۱۰۰۸	روبینہ ترین	آزاد نظم سے نثری نظم تک
۱۰۱۲	انہیں ناگی	نثری نظم یا شاعری

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب -
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📖

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

چند باتیں

محمد امین بھٹی

ادب کا بنیادی وظیفہ کسی قوم کے ذہنی، فکری، تہذیبی اور نظریاتی زادیوں کو اس طرح نمایاں اور محفوظ کرنا ہے کہ اس کی رگوں میں عصری رعنائیوں کے تازہ لہو کے ساتھ ساتھ ایک مادرائے عمر توانائی بھی موجود ہو کہ آئے والی نسلیں اسی توانائی کی روشنی میں اپنی پہچان کے عمل سے گزرتی ہیں۔ قومی شعور، ادب ہی کے پیرائے میں ڈھل کر نئی نسل کو ذہنی روشنی اور جذبات کی گرمی عطا کرتا ہے، ادب زندگی کا عکاس بھی ہے اور معاشرے کو صحیح سمت دینے والا ایک مؤثر ذریعہ بھی، اس لحاظ سے ادب کسی قوم کا وہ آئینہ ہے جس میں قوم اپنے عروج و زوال کا مشاہدہ بھی کرتی ہے اور اس مشاہدے کی روشنی میں اپنے عمل کا احتساب بھی۔

پاکستانی ادب کی اشاعت کا بنیادی مقصد پاکستانی ثقافت و ادب کے تشخص کو اجاگر کرنا ہے۔ پاکستان ایک نظریاتی مملکت ہے، اس نظریہ سے ہمارے ادب و ثقافت کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر ایک ایسا چہرہ نکالا ہے جو خالصتاً پاکستانی ہے، ہم سمجھتے ہیں کہ ۱۹۴۷ء کے بعد ایسا پاکستانی ادب تخلیق ہوا ہے جو اپنا ایک مخصوص مزاج اور کردار رکھتا ہے۔ خود زبان کی سطح پر بھی پاکستانی ادیب نے ایک ایسی زبان تخلیق کی ہے جو اردو زبان کی اس پیرت سے قطعی مختلف ہے جو اردو بولنے والے دوسرے ملکوں میں موجود ہے، یہ علیحدگی ہی پاکستانی ادب کی شناخت ہے اور یہ شناخت نظریہ پاکستان ہمارے قومی شعور، ادب اور ثقافت کی بنیاد ہے یہ ہمارا ورثہ بھی ہے اور ہماری آج کی صورت حال کا چہرہ بھی، اس ورثہ کوئی نسل تک پہنچنے کی ذمہ داری نصیب ہے۔

ماندہ ہوتی ہے کہ درس گاہیں ایک طرف ماضی کی شاندار روایات کی امین ہوتی ہیں اور دوسری طرف وہ نئی نسل کو اپنی
عصری صداقتوں سے بھی روشناس کراتی ہیں۔ دنیا کی بیشتر یونیورسٹیاں اور کالج عصری ادبی انتخابات شائع کرتی
رہتی ہیں، پاکستان میں اس روایت کا آغاز فیڈرل گورنمنٹ سرسید کالج نے کیا ہے اور اب تک پاکستانی ادب کی
مختلف اصناف اور موضوعات کے حوالہ سے چار جلدیں شائع ہو چکی ہیں۔ قومی سطح پر ان جلدوں کی جس طرح
پذیرائی کی گئی ہے وہ ہمارے لئے باعث فخر ہے۔ اسی حوصلہ افزائی نے ہمیں ہمت دلائی کہ اس سلسلے کو جاری
رکھا جائے اور پانچویں جلد جو تنقید سے متعلق ہے اسی سفر کی اگلی منزل ہے۔ ہم نے کوشش کی ہے
کہ ۱۹۴۷ء سے اب تک کی تنقید کا ایک مکمل چہرہ سامنے آجائے، تاہم انتخاب کا کام جتنا مشکل ہوتا ہے اتنا
بی نازک بھی، ہمارے تمام تر خلوں اور نیک نیتی کے باوجود ممکن ہے کوئی ایسی تحریر شامل ہونے سے رہ گئی
ہو جسے اس انتخاب میں ضرور شامل ہونا چاہیے تھا۔

انتخاب کے اس سلسلہ کا آغاز میرے پیش رو پروفیسر ملازم حسین ہمدانی نے کیا تھا، میں نے
ان کی اس اچھی روایت کو جاری رکھنے کی سعی کی ہے اور پانچویں جلد کے ساتھ ساتھ چھٹی جلد پر بھی کام جاری
ہے۔ چھٹی جلد ڈرامے سے متعلق ہے۔ اس جلد کی اشاعت کے لئے میں فیڈرل گورنمنٹ ایجوکیشنل ایڈمنسٹریٹیشنز
جی۔ ایچ۔ کیو کے ڈائریکٹر جناب بریگیڈیئر سید صفدر نواب کا ممنون ہوں کہ انہوں نے نہ صرف اس سلسلے کو
جاری رکھنے کی ہدایت کی بلکہ ہر ممکن تعاون کا یقین بھی دلایا۔ یہ جلد ان کے اسی تعاون اور ہمدردانہ معاونت
کا ثمر ہے۔

ابتدائیہ

رشید امجد

اشیاء اپنی پہچان خود کراتی ہیں۔ ہم انہیں ان کے رشتوں اور تعلقات کی وجہ سے جانتے ہیں ان رشتوں اور تعلقات کا شعور نسل در نسل ہم تک پہنچتا ہے اور رفتہ رفتہ اشیاء سے ہماری الیت، رغبت اور قربت ہمارے خون کا رشتہ بن جاتی ہے۔ پھر یوں ہوتا ہے کہ اشیاء اپنے پرانے پیراہن اتار کر نئے رشتوں کا اقرار کرتی ہیں لیکن ہمارا ذہن، جو ان اشیاء کو مخصوص سیاق و سباق کے حوالہ سے جانتا ہے نئے تعلقات اور مفہیم کی گواہی نہیں دیتا، چنانچہ ہم انہیں یا تو بے معنی اور غیر حقیقی قرار دے کر رد کر دیتے ہیں یا پھر اشیاء کے ان نئے مفہیم اور رشتوں کو نظر انداز کر کے انہیں بدستور پرانی روایتوں کے حوالہ سے دیکھتے رہتے ہیں۔ یہ دونوں رویے ہمارے ذہنی جمود کا اظہار ہیں کہ ہم موجود حقائق (EXISTING TRUTH) سے آنکھیں بند کر کے پرانے رشتوں کی سچائی پر مٹی ہوئی ہیریں لگاتے رہتے ہیں۔ یہی صورت ادب کی بھی ہے کہ جب وہ اپنے روایتی پس منظر سے علیحدگی کا اعلان کرتا ہے تو دفعتاً ہماری عینک کے فوکس سے نکل جاتا ہے اور چیزیں بے ڈھنگی نظر آنے لگتی ہیں۔ سارا مسئلہ ہماری ذہنی تربیت کا ہے، عہدہ عہد اور نسل در نسل ہم تک پہنچے ہوئے مفہیم، رشتے اور روایتیں جذباتی حد تک ہمارے وجود کا حصہ بن جاتی ہیں اور ہم ان میں کمی فوری تبدیلی کے روادار نہیں ہوتے لیکن کائنات ارتقاء کے بنیادی اصولوں کے تحت ہر لمحہ تخلیق کے نئے مرحلہ سے دوچار ہوتی رہتی ہے، نتیجتاً ایک سمت کی دریافت پرانی سمتوں کے تعین اور پہلے سے طے شدہ مفہوم کی عمارت کو جتنی جلدی مسما کر دیتی ہے ہم اسے اتنی جلدی قبول کرنے پر تیار نہیں ہوتے۔

ادب اپنے زمینی، تہذیبی اور ثقافتی سیاق و سباق سے اپنے وجود کا اعلان کرتا ہے لیکن رشتوں کی ظاہری صورتیں تبدیل ہوتی رہتی ہیں کہ تمام اشیاء وقتاً فوقتاً سیاسی، سماجی، مذہبی اور تہذیبی انقلابات کے زیر اثر

اپنا مفہوم بدلتی رہتی ہیں۔ ادب بھی ان تبدیلیوں میں اپنا کردار ادا کرتا ہے۔ ایک دور سے دوسرے دور میں داخل ہوتے ہوئے پرانی روایتوں کو نیا موڑ دے کر نیا چہرہ بناتا ہے۔ ادب کے اس نئے چہرے کے بننے اور بگڑنے میں تنقید اہم کردار ادا کرتی ہے کہ تنقید ایک وقت صحت مند بھی ہوتی ہے اور غیر صحت مند بھی، صحت مندان معنوں میں کہ اگر تنقید کرنے والا خلوص اور سچائی کے ساتھ ساتھ تنقیدی بصیرت کا بھی مالک ہے تو اس کی تنقید ادب کی نئی رو کو اپنی سمت کے انتخاب میں مدد دے گی لیکن اگر تنقید کرنے والے میں خلوص، سچائی یا تنقیدی بصیرت کی کمی ہے تو وہ ایک ایسا بحران پیدا کر دے گا جس کی دھند میں چیزوں کے ڈی فوکس ہونے کی صورت بھی پیدا ہو سکتی ہے۔ تنقیدی بصیرت کی بات اس لئے اہم ہے کہ بعض اوقات تمام تر سچائی اور خلوص نیت کے باوجود تنقید کرنے والا ایسا غلط قیاس قائم کر دیتا ہے جس سے ایک پوری نسل کے بھٹک جانے کا احتمال ہو سکتا ہے۔ اس لئے تنقیدی رویے میں نیت سے زیادہ تنقید کرنے والے کی بصیرت اور شعور اہم ہے۔

رسول کریمؐ کا ارشاد ہے کہ اختلاف صحت مند ہو تو باعث برکت ہے کہ اس سے بعض ایسی روشن صورتیں واضح ہو جاتی ہیں جو کسی دجہ سے ظاہری آنکھ سے اوجھل ہوتی ہیں۔ قرآن حکیم اس بنیادی اصول کو سامنے لاتا ہے کہ جو چیز انسانیت کے لئے مفید ہوتی ہے وہ ہمیشہ باقی رہتی ہے۔ اختلاف کی صحت مندی اس ہمیشگی کے تصور کو نہ صرف نکھار دیتی ہے بلکہ اس کی توضیح اور تفسیر بھی کرتی ہے۔ منفی اختلاف کی صورت میں چیزوں کے نہ صرف چہرے مسخ ہوتے ہیں بلکہ ان کی معنویت کی سمیٹیں بھی بدل جاتی ہیں، سوال یہ ہے کہ اختلاف کے منفی اور مثبت ہونے کا فیصلہ کون کرے گا اور اس کا کیا معیار ہوگا؟ اس سلسلے میں میرا تو عقیدہ یہ ہے کہ جو اختلاف جمہور کی نفی کرتا ہے یا جمہوری روتوں کو رد کرنے کی کوشش کرتا ہے وہ منفی اختلاف ہے اور جو اختلاف علوم کا ساتھ دیتا ہے اور جمہوری قدروں کی روشن تائید کرتا ہے وہ مثبت اختلاف ہے۔ یہی صورت ادبی اختلاف یا تنقید کی بھی ہے کہ اگر کسی دور کی تنقید اپنے عوامی تہذیبی، معاشرتی اور سیاسی روتوں سے تخلیقات کی تفسیر کرتی ہے تو وہ تنقید نہ صرف اپنے ہم عصر ادب کی کوکھ سے پھوٹی ہے بلکہ تخلیق کا درجہ بھی رکھتی ہے لیکن اگر کسی دور کا تنقیدی رویہ اپنے عہد کی سچائیوں کی نفی کر کے قدیم روایات کی فرسودہ صورتوں کو قائم رکھنے پر اصرار کرتا ہے تو ایسی تنقید نہ صرف منفی بلکہ مکینیکی ہو کر رواج عصر سے محروم ہو جاتی ہے۔

(۲)

پاکستانی ادب کی پانچویں جلد میں پاکستان میں لکھی جانے والی تنقید کا انتخاب پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ کوئی انتخاب کتنا ہی بہتر ہو، اختلاف کی گنجائش تو باقی رہتی ہے اور تمام ترکوششوں اور نیت کے غلوں کے باوجود کچھ نہ کچھ شامل ہونے سے رہ جاتا ہے۔ کوشش کی گئی ہے کہ اس انتخاب سے پاکستانی تنقید کی ایک واضح شکل سامنے آجائے۔ یہ انتخاب ۱۹۴۷ء سے ۱۹۸۲ء تک کے عرصہ کا احاطہ کرتا ہے لیکن مضموناً میں ترتیب اور تنوع پیدا کرنے کے لئے بعض ایسے مضامین بھی شامل کر لئے گئے ہیں جو ۱۹۴۷ء سے پہلے لکھے گئے ہیں۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

ادبیات اور اصولِ نقد

نیازِ فتح پوری

لٹریچر کا ترجمہ اردو میں عام طور پر ادب یا ادبیات کیا جاتا ہے جو اپنے اصل مفہوم کے لحاظ سے بظاہر بے جوڑ سا معلوم ہوتا ہے لیکن غالباً اس سے بہتر ترجمہ ممکن نہیں۔ ہر چند اولیٰ عربی زبان میں ادب کا لغوی مفہوم وہی تھا جو انسان کے بلند شریفانہ خصائل کو ظاہر کرتا ہے اور جس کے لئے ایک دوسرا لفظ ”تہذیب“ بھی موجود ہے۔ لیکن بعد کو استعارۃً اس سے وہ تمام علوم مراد لئے جانے لگے جو ذہنی شائستگی اور تمدنی تعلقات کی پاکیزگی سے متعلق ہیں اور چونکہ لٹریچر کا مقصود بھی یہی ہے اس لئے غالباً ادبیات سے بہتر اس کا ترجمہ ممکن نہیں۔ اس خاص مفہوم کے لئے لفظ ادب کا استعمال محلوں میں اس وقت ہوا جب دوسری اور تیسری صدی ہجری میں وہ عجمی تہذیب اور لٹریچر سے متاثر ہوئے انہوں نے اس موضوع پر مستقل تصانیف بھی کیں جن میں ابنِ قتیبہ کی ادب الکاتب اور ادب الوزر خاص شہرت رکھتی ہیں۔ انہوں نے بعض مشاغل تفریح اور لہو و لعب کو بھی ادبیات میں شامل کر لیا تھا۔ جو نتیجہ تھا عجمی تہذیب سے متاثر ہونے کا۔

مغرب میں بھی لٹریچر کی تعریف مختلف الفاظ میں کی گئی ہے اور بعض نے اس کو اس قدر وسیع کر دیا ہے کہ تمام وہ تحریریں جو مختلف اقوام نے مختلف اوقات میں اپنے بعد چھوڑی ان کے نزدیک ادبیات میں داخل ہیں لیکن ادبیات کی یہ تعریف صحیح نہیں کیونکہ بہت سی کتابیں ایسی ہیں جنہیں ہم کسی حیثیت سے ادب نہیں کہہ سکتے۔ اور ادب اور غیر ادبی کتابوں کے درمیان ہمیں خط امتیاز کھینچنا ضروری ہے کہ ہم ایک کھانا پکانے کی ترکیبیں بتانے والی کتاب اور دیوانِ غالب کو ایک ہی درجہ نہیں دے سکتے اور ان کے درمیان کوئی فرق کرنا پڑے گا۔

چارلس لیمن نے ادبیات کو اس قدر محدود کر دیا ہے کہ اس میں ہیرو گویں کی تصانیف بھی داخل نہیں ہو سکتیں۔ برخلاف اس کے اسلم نے ادبیات کا نون، مذہبیات اور طب بھی کو شامل کر لیا ہے۔

اگر یہ دونوں دائرے واقعی افراد و تفریط ہیں تو پھر متبادل صورت کیا ہو سکتی ہے اس سوال کا جواب اس

وقت تک نہیں دیا گیا۔ بڑسن لکھتا ہے کہ :-

”ادب سے مراد صرف وہ کتابیں ہیں جو اپنے موضوع اور طرز بیان کے لحاظ سے عام انسانی دلچسپی کی ہر
سکتی ہیں۔ اور جن میں خاص طور پر ایک مخصوص طرز بیان اور پڑھنے والے کے لطف کا لحاظ رکھا جائے۔ اس اصول
سے ایک ادبی کتاب یقیناً نجوم، ریاضت، سیاست، فلسفہ بلکہ تاریخ سے بھی مختلف ہو جائے گی کیونکہ وہ کسی خاص
طبقہ کے لئے نہیں بلکہ عام طور پر ہر شخص کی دلچسپی کا باعث ہو سکتی ہے اور اپنے انداز بیان سے ہمارے جمالیاتی
ذوق کو پورا کرتی ہے۔ برخلاف اس کے دوسرے فنون کی کتابوں کا مقصد صرف معلومات میں اضافہ کرنا ہے اور دلچسپی
پیش نظر نہیں ہے۔“

میسٹر آرنلڈ نے اس مسئلہ کو بہت زیادہ وسعت کی نگاہ سے دیکھا ہے وہ کہتا ہے کہ :-

”کتابوں سے جو علم بھی حاصل ہو وہ لٹریچر میں داخل ہے۔“

گویا لٹریچر زندگی کا نقد ہے۔ اگر افتاد سے مراد یہاں تشریح ہے تو اس میں شک نہیں کہ لٹریچر کی یہ
تعریف بہت پاکیزہ ہے۔

اس سلسلہ میں یہ امر بھی غور طلب ہے کہ اچھی کتابوں سے فائدہ حاصل کرنے کے کیا طریقے ہو سکتے ہیں بظاہر
ہم کو اس کی تین صورتیں نظر آتی ہیں۔ ذہنی، اخلاقی و جذباتی یعنی کسی کتاب سے یا تو ہمارے ذہن و عقل پر اثر ہوتا
ہے یا اخلاق پر صرف ہمارے جذبات میں تحریک پیدا ہوتی ہے۔ اس لئے ایک کتاب کی قیمت وقعت کا اندازہ کرنے
کے لئے ہمیں ان تینوں باتوں پر غور کرنا چاہیے، ہر چند ضروری نہیں کہ ایک کتاب ان تینوں خصوصیات کے لحاظ
سے یکساں طور پر مفید و کارآمد نظر آئے لیکن اگر کوئی ادبی تصنیف اس معیار پر پوری اترے اور اس میں افادہ
کی یہ تینوں صورتیں نظر آئیں تو یقیناً ہم اس کو بہتر کتاب کہیں گے۔

کسی کتاب کی عقلی قیمت سے ہمارا مشابہ ہوتا ہے کہ وہ کسی مقصد کے لئے ہمیں آمادہ کرتی ہے اور
اس طرح ہماری دماغی یا ذہنی زندگی کو اس سے کیا فائدہ پہنچتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ اس کے پڑھنے
کے بعد اگر ہمارا دماغ اس کی تائید کرے تو وہ کسی عقلی قیمت ہی کا نتیجہ ہو۔ مثلاً کسی صاحب کے اشتہار کو دیکھ
کہ ہم خیال کرتے ہیں کہ یہ صاحب اچھا ہو گا اور ہم اسے منگا لیتے ہیں پھر اس سے یہ تو ہو سکتا ہے کہ ہمارے جسم
کو کوئی فائدہ پہنچے گا۔ اگر کسی کتاب کی کوئی عقلی قیمت ہے اور اس سے ہمیں مالی یا جہانی فائدہ پہنچے یا نہ پہنچے لیکن
عقل فائدہ ضرور پہنچے گا اور یہ ضروری نہیں کہ اس میں ادبیت بھی پائی جائے مثلاً سائنس کی ایک کتاب ہے کہ

وہ عقلی قیمت تو ضرور رکھتی ہے اور اس سے یقیناً ہماری زندگی مستفید بھی ہوتی ہے لیکن ہم اسے ادبیات میں داخل نہیں کر سکتے۔

ادبیات کی اخلاقی قیمت پر بھی لوگوں نے متضاد رائے قائم کی ہیں بعض کا اصرار یہ ہے کہ اصل چیز ایک کتاب کی اخلاقی قیمت ہے اور بعض یہ کہتے ہیں کہ ان کو محض فن کی حیثیت سے دیکھو یونان و روم میں لڑیچہ میں اخلاقیات کی اہمیت پر بہت زیادہ زور دیا جاتا تھا اور اس میں شک نہیں کہ دنیا کے ادبیات کا حسنہ پسند و نصیحت پر مشتمل رابطہ اور نظموں و فسانوں اور ناولوں کے ذریعہ ہمیشہ اخلاقیات کا پروپیگنڈہ کیا گیا ہے لیکن اصول معاشرت کے ساتھ کتاب کے اخلاقی معیار میں بھی ہمیشہ تغیر و تارخا ہے اور اسی لئے ادب کی اخلاقی حیثیت کو بعض لوگوں نے زیادہ اہمیت نہیں دی ہے چنانچہ اسپنگرٹن لکھتا ہے کہ نظم اخلاقی ہوتی ہے نہ غیر اخلاقی بلکہ وہ صرف آرٹ کا ایک نمونہ ہوتی ہے اور جس طرح ہم پھول سے درس اخلاقی کی امید نہیں رکھتے اسی طرح نظم سے بھی اس کی توقع نہ کرنا چاہیے لیکن حقیقت یہ ہے کہ ادبیات سے انسانی زندگی کو جو تعلق حاصل ہے وہ اس کی اخلاقی اہمیت کو کبھی نظر انداز نہیں کر سکتا اور اس لئے یہ کہنا کہ حسن و الائنس کو محض حسن و آرٹ کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے اور اس کے اخلاقی اور غیر اخلاقی ہونے کو نظر انداز کر دینا چاہیے کوئی معنی نہیں رکھتا۔

مگر چند بعض کتابیں مثلاً مذہب اور فلسفہ کی کتابیں ایسی ہوتی ہیں جو صرف اخلاقی یا عقلی قیمت رکھتی ہیں اور ان میں مطلق کوئی ادبیت نہیں پائی جاتی لیکن اس پر یہ لازم نہیں آتا کہ ادبیات و اخلاقیات میں باہم تعلق تضاد ہے ہر کتاب کے ایک کتاب ادبیت بھی رکھتی ہو اور اخلاقی قیمت و عقلیت بھی لیکن اس میں شک نہیں کہ لڑیچہ کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ جذبات انسانی کو حرکت میں لائے اور اس لئے ادبیات میں اہم ترین اس کی جذباتی قیمت ہے جو تصنیف ہمارے جذبات کو ابھار سکتی ہے وہ یقیناً ادبیات میں داخل ہے خواہ اس کی کوئی اخلاقی قیمت ہو یا نہ ہو۔

اس سلسلہ میں ایک سوال یہ بھی پیدا ہوتا ہے کہ ادبیات سے انسانی زندگی کا کیا تعلق ہے اگر یہ صحیح ہے اور اس کے صحیح ہونے میں کوئی شبہ نہیں کہ ایک قابل قدر کتاب براۃ راست زندگی سے پیدا ہوتی ہے تو ظاہر ہے کہ اس کے مطالعہ سے زندگی کے ساتھ ہمارے تعلقات بھی بہت گہرے ہو جائیں گے اور اسی کا نام زندہ دلی ہے جو زندگی کی صحیح ترین تعبیر ہے۔

ادب حقیقتاً ایک ریکارڈ ہے ان تمام تجربات و احساسات کا جن سے ایک انسان اپنی زندگی میں دوچار ہوتا ہے گویا بالفاظ دیگر یوں کہہ سکتے ہیں کہ ادب زندگی کا اظہار ہے الفاظ کے ذریعے یا اس لئے جس طرح ادب کی تخلیق زندگی سے ہوتی ہے اسی طرح زندگی کی تخلیق بہت کچھ ادب پر منحصر ہے۔

ہر چند اقوام کے مختلف خصائص، افراد کے مختلف مزاج اور ملکوں کے مختلف سیاسی و معاشرتی حالات ادب کی مختلف شکلیں پیدا کرتے رہتے ہیں لیکن ان میں ادب کی کوئی شکل ایسی نہیں ہے جس میں روح انسانی کا اظہار نہ کیا گیا ہو جس میں میلانات حیات کی تشریح نہ کی گئی ہو اور تجربات زندگی کے تجربے سے جس میں کوئی نہ کوئی نتیجہ حیرت انگیز نہ پیدا کی گئی ہو۔

ادبیات کے دو پہلو اور بھی قابل غور ہیں ایک عملی یعنی (FUNCTIONAL) اور دوسرا جمالیاتی یعنی (AESTHETIC) افلاطون کی رائے میں ادب کا کام یا (FUNCTION) اس چیز کی نمائندگی کرنا ہے جو اس کی آئیڈیل جمہوریت کو لوگوں کے لئے قابل تقلید و عمل بنادے چنانچہ اس نے شاعری اور ڈرامے کی اسی لئے مذمت کی ہے کہ وہ غیر مستحق چیزوں کی نمائندگی کرتے ہیں لیکن یہ دعویٰ کرنا کہ ادب کا کام صرف اخلاقیات کا درس دینا ہے درست نہیں۔

ادب روح کی ایک زبردست آواز ہے جو ہمیشہ نظر زندگی کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے ادب کا کام صرف یہی نہیں ہے کہ وہ جدید اشیاء کی بابت ہمارے احساس میں تحریک پیدا کرے بلکہ ہماری موجودہ معلومات و اطلاعات کو ترقی دینا بھی اس کا کام ہے یعنی جن اشیاء سے ہم آشنا نہیں ہیں ادب ان سے بھی ہم کو آشنا کرتا ہے اور جن سے ہم فی الحال آگاہ ہیں ان سے ہمارے احساس کو اور زیادہ متعلق کرتا ہے۔

اب ادب کے جمالیاتی پہلو کو لیجئے۔ انسان کی زندگی کا ایک خاص پہلو اور بھی ہے جسے وہ خوب صورت کہتا ہے اور اس صفت کو وہ ”حسن و جمال“ کے نام سے تعبیر کرتا ہے یہی زبان میں حسن کے اثرات سے ہر شخص کم و بیش واقف ہوتا ہے لیکن ان کی نفسیاتی توجیہ کا علم جسے فلسفہ کی زبان میں جمالیات کہتے ہیں بہت کم لوگوں کو ہوتا ہے۔

جس طرح اور تمام احساسات مختلف کیفیات و مدارج رکھتے ہیں اسی طرح احساس حسن بھی مختلف کیفیات رکھتا ہے مثلاً ہم ایک دلکش منظر یا خوب صورت عمارت کو دیکھتے ہیں اور اس سے لطف اٹھاتے ہیں لیکن اس لطف کی نوعیت اس لطف سے بالکل علیحدہ ہوتی ہے جو ایک عمدہ افسانہ یا نظم کو پڑھ کر حاصل ہوتا ہے۔ ہم اس

فرق کو اس طرح ظاہر کرتے ہیں کہ اول ذکر میں مادیات کا لگاؤ پایا جاتا ہے اور وہ موجد الذکر بھی بالکل نہیں ہے۔

ان کیفیات کے فرق کی دوسری مثال ملاحظہ کیجئے۔ ایک رئیس ہے جو مالی شان محل میں رہتا ہے اور اپنے قصر کی آرائش و زیبائش سے پورا لطف اٹھاتا ہے، اس محل کو ایک سیاح بھی دیکھتا ہے اور وہ بھی خوش ہوتا ہے لیکن ان دونوں کی لذت اندوزی میں بہت فرق ہے۔ رئیس کی لذت اس علم سے وابستہ ہے کہ وہ اس کی ملکیت ہے اور سیاح محض اس لئے مسرور ہوتا ہے کہ حسین و جمیل چیز اس کی نگاہ سے گزری۔ اس لئے رئیس کا جذبہ مسرت یقیناً غیر جمالیاتی اور سیاح کا یکسر جمالیاتی ہے، حالانکہ دونوں کے جذبات ایک ہی چیز سے متعلق ہیں۔

فنون لطیفہ میں نقاشی و موسیقی سے بھی جمالیاتی لطف اٹھایا جاتا ہے لیکن اس کا تعلق حواس ظاہری سے ہے یعنی حواس کی بیرونی تحریک ختم ہو جاتی ہے تو لطف بھی زائل ہو جاتا ہے، برخلاف اس کے ادبیات جمالیاتی لطف کسی بیرونی تحریک سے وابستہ نہیں ہے اور وہ اپنے اثرات بغیر کسی مادی وساطت کے بھی انسان کے ذہن و دماغ پر چھوڑ جاتا ہے۔

الفن تمام فنون میں لڑی بھر کی وہی حیثیت ہے جو گلدستہ میں چوٹی کے درمیانی پھول کو حاصل ہے۔ بلکہ اس سے بھی زیادہ صحیح و لطیف انداز بیان میں یوں سمجھنا چاہیے کہ جس طرح ہم کسی پھول کو دیکھتے بغیر محض اس کی خوشبو سے اس کی نوعیت کا اندازہ کر لیتے ہیں اسی طرح ہم ایک قوم کے لڑی بھر کو دیکھ کر اس کی حیثیت اجتماعی کے تمام پہلوؤں کو سمجھ سکتے ہیں۔

لڑی بھر سے میری مراد یہاں صرف شاعری یا افسانہ نویسی نہیں ہے بلکہ ایک قوم کا تمام وہ تخریبی کارنامہ مراد ہے جو اس نے اپنے بعد چھوڑا اور جس سے ہم اس کی داستان عروج و زوال کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔

اس ریکارڈ میں یقیناً تاریخ درجہ اول کی حیثیت رکھتی ہے کیونکہ اس کا مقصد ہی براہ راست ہماری معلومات میں اضافہ کرنا ہے۔ یہ فنو آرٹسٹ کی تشریح کے موافق ادب "حیات انسانی کا نقد" بھی ہے اور زمین کے بیان کے موافق سماجی حرکت و عمل کا اظہار۔ بھی وہ ایسا جامع ریکارڈ ہے جس سے ایک قوم کی تمام جسمانی و ذہنی قوتوں کے ارتقاء و انحطاط کا حال معلوم ہو سکتا ہے اور اس لئے جس حد تک افادہ پہلو کا تعلق ہے تاریخ سے زیادہ مفید و دلچسپ کوئی چیز نہیں۔ اس کے بعد فلسفہ کا درجہ ہے جس سے ہر چند ہمیں ایک قوم کے صرف توانے

ذہنیہ کا حال معلوم ہوتا ہے لیکن چونکہ ہم اپنی رفتار کا اندازہ ہمیشہ دوسروں کی ذہنی رفتار کو سامنے رکھ کر آسانی سے کر سکتے ہیں۔ اس لئے فلسفہ کا مطالعہ بھی سود مندی کے لحاظ سے کم درجہ کی چیز نہیں۔

یہ تو ہر لٹریچر کا وہ حصہ جسے ہم ٹھوس یا وزنی کہتے ہیں۔ رہ گیا اس کا دوسرا حصہ جسے لائٹ لٹریچر یا ادب کہتے ہیں وہ نہ صرف اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ وہ ہمارے جمالیاتی ذوق کو پورا کرنے والا ہے بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ ایک قوم کے تخلیقی ادب

(CRITICISM) کا صحیح اندازہ اسی سے

ہو سکتا ہے۔ وہ فنون ہوں یا ادبیات، لطافت سے ان کو اسی وقت نسبت دی جاسکتی ہے جب کوئی قوم اتہائی عروج کو پہنچ کر محض جذبات کے لئے زندہ رہنا چاہتی ہے، ادب کا ذوق جس میں شاعری، افسانہ، نوہیسی اور تشیل نگاری داخل ہیں، ایک قوم کی تاریخ میں اس وقت پختہ ہوتا ہے جب وہ تنازع و لبثت کا کی منازل سے گزر کر اپنی جسمانی اور ذہنی خستگی دور کرنے کے لئے سکون کی طلب گزار ہوتی ہے اور چونکہ حیات قومی کا یہ دور صرف نزاکت خیال سے تعلق رکھتا ہے اس لئے ہم ایک قوم کے ادب لطیف کو دیکھ کر آسانی سمجھ سکتے ہیں کہ کارزار عالم میں کتنی مصیبتیں جھیلنے کے بعد اس نے کتنی جلا ذہنی حاصل کی اور اس کے احساس و جذبات کی نزاکت و لطافت اس کی زندگی کے کن کن نشیب و فراز کی ممنون ہے۔ یوں تو ایک قوم کے مخصوص نفسیات کا حال ہمیں اس کے لٹریچر کے مختلف شعبوں سے معلوم ہوتا ہے لیکن ٹھوس طور پر اس کا علم صرف ادب لطیف ہی کے ذریعہ سے حاصل ہو سکتا ہے اور اس لئے لائٹ لٹریچر کے مطالعہ کے لئے از بس ضروری ہے کہ ہمیں کسی قوم کی ذہنی و اجتماعی زندگی کا بھی علم حاصل ہو۔

اور اسی لئے کہا جاتا ہے کہ ادب لطیف کے سمجھنے کے لئے تنہا جمالیاتی ذوق ہی کی ضرورت نہیں ہے بلکہ نہایت وسیع مطالعہ کی ضرورت ہے اور اسی کے ساتھ کھوٹے کھوٹے کو پرکھنے کی بھی جسے اصطلاح میں نقد و انتقاد کہتے ہیں۔

اصول نقد ادبیات کے مطالعہ کے سلسلہ میں سب سے زیادہ اہم چیز جو نہ صرف اپنے ذوق کی تسکین بلکہ دوسروں کے نتائج فکر کی قیمت کا اندازہ کرنے کے لئے بھی از بس ضروری ہے، اصولاً اس فن کو جانا ہے جسے نگریزی میں (CRITICISM) کہتے ہیں۔ اس کا ماخذ یونانی لفظ ہے جس کے معنی فیصلہ کرنے کے ہیں۔ اردو میں عام طور پر اس کا ترجمہ تنقید کیا جاتا ہے لیکن زیادہ صحیح لفظ نقد یا انتقاد ہے جس کا مفہوم پرکھنا یا جانچنا ہے اور ہر وہ شخص جو یہ خدمت انجام دیتا ہے اسے نقد کہتے ہیں۔

ادبیات میں سب سے زیادہ بلند چیز تخلیقی ادب (CREATIVE LITERATURE) ہے جس سے مراد زندگی کی تشریح ہے اس لئے ایک بلند انتقاد کا صحیح مدعا یہ ہونا چاہیے کہ ادبیات کی تمام ان صورتوں پر غور کرے جن کے ذریعہ سے زندگی کی تشریح کی جاتی ہے۔ اس غور سے جو نتیجہ ہو وہی ایک نقاد کا فیصلہ کہلاتے گا۔ میتھو آرنلڈ کہتا ہے کہ "انتقاد ایک بے لاگ کوشش ہے اس چیز کے بہترین حقہ کو دیکھنے اور نمایاں کرنے کی جو دنیا سے دائرہ علم و خیال سے باہر نہ ہو" اس سے مراد اس کی صرف زندگی کا مطالعہ ہے اور اس مطالعہ کے مختلف طریقوں اور اصولوں پر گفتگو کرنا۔

ادبیات میں تین مختلف قوتیں سرگرم کار پائی جاتی ہیں۔ ایک قوت تصنیف دوسری قوت لذت اندوزی اور تیسری قوت انتقاد ان تینوں قوتوں میں سے اول الذکر دو قوتوں کا وجود پہلے پایا جاتا ہے اور اس کے بعد قوت انتقاد اپنا کام کرتی ہے جو نہی ایک شخص کو اس کا احساس ہوتا ہے کہ ایک سے زائد چیزوں میں سے کسی خاص چیز کو ترجیح دینا چاہیے انتقاد شروع ہو جاتا ہے۔

اس میں شک نہیں کہ ذوق نقد بالکل فطری چیز ہے اور اس کا وجود ابتداءً آفرینش سے پایا جاتا ہے۔ لیکن صدیوں کے متوازی انقلاب کے بعد باقاعدہ علم کی صورت اس نے گزشتہ صدی میں اختیار کی ہے۔ عربوں میں یمن عربت ابتدائی مدارج تک محدود رہا اور اگر اس کا رجال و اصول حدیث کو مذہبی لٹریچر سمجھ کر علیحدہ کر دیا جائے تو معلوم ہو گا کہ ان کے نقد کا موضوع صرف لغت تھا۔ مغربی مصنفین نے اس فن میں بجز کتابیں لکھی ہیں لیکن اولیت کا فخر اہل یونان کو حاصل ہے اور اس کے بعد اہل روم کو جب فتح قسطنطنیہ کے بعد یونان و روم کے اہل علم نے اٹالیہ میں سکونت اختیار کی تو وہاں کے امرائے علوم و فنون کی اشاعت میں بہت مدد کی، اور انہیں فنون میں سے ایک فن نقد بھی تھا۔ جب زمانہ بعد میں علوم و فنون کی کثرت ہوئی کہ ان مختلف خیالات اور دبستانوں کے سمجھنے کے لئے کوئی صحیح معیار قائم کیا جائے چنانچہ یورپ کی تمام قوموں نے اس طرف توجہ کی۔ خصوصیت کے ساتھ فرانس جہاں کے لوگوں کو غور و فکر اور ذہن رسا کے ساتھ ظرافت کا بھی حقہ ملا ہے جو فن نقد کے لئے بہت ضروری ہے۔

اس فن نے ادبیات کو کس حد تک متاثر کیا، اس کی تفصیل کا موقع نہیں لیکن مختصراً یہ بتانا ضروری ہے کہ عہد حاضر میں اس فن کے شرائط کیا ہیں، اور ایک نقاد بننے کے لئے کن اصولوں کی پابندی لازم ہے۔ اگلے زمانہ میں نقد کا مدار صرف وہ اصول و قواعد تھے جو متقدمین کے علوم و فنون سے اخذ کئے گئے تھے۔ مثلاً

اگر کوئی شخص علم لغت پر کوئی کتاب لکھتا تو وہ اسی وقت صحیح مانی جاتی جب ائمہ لغت کے کلام سے ماخوذ ہوتی یا ان کے مقررہ اصول پر مرتب کی جاتی کیونکہ قدار کے اصول لازوال حقیقت تسلیم کئے جاتے ہیں لیکن اٹھارویں صدی سے علوم و فنون کا بنیاد و شروع ہوتا ہے کیونکہ اس زمانہ میں فنون کی ترقی کا مدار صرف بحث و تجربہ قرار پایا۔ وہ عہد جب اسطرح کے اقوال ایک قابل انکار حقیقت تسلیم کئے جاتے تھے گزر گیا اور دنیا جدید تمدن کے ساتھ ساتھ گوارہ تفقید اور قدار کے تسلط سے آزاد ہو کر بجائے اقوال مانورہ کے صرف تجربات مشاہدات اور بحث و نقد کو معیار صداقت سمجھنے لگی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ تمام علوم و فنون میں ترقی ہونے لگی اور ایک ایک مسئلہ پر بڑی بڑی اہم کتابیں تصنیف ہونے لگیں۔ انہیں میں ایک فن نقد بھی ہے جس نے ایک مستقل صورت اختیار کر لی ہے۔

اس فن کی غرض صرف یہ ہے کہ تصانیف اور ان کے موضوع سے بحث کی جائے اور مصنف و زمانہ تصنیف کی باہمی مناسبت ظاہر کر کے ان کتابوں سے مقابلہ کیا جائے جو کسی مخصوص موضوع پر مختلف زمانوں اور ملکوں میں لکھی گئی ہیں۔ علمی رایوں پر اظہار کرنا نقد کا کام نہیں ہے کیونکہ نقد کے لئے ہر موضوع میں مہارت تامہ رکھنا ضروری نہیں ہے البتہ ہر عہد اور ملک کی علمی تاریخ سے اس کا آگاہ ہونا یقیناً لازم ہے کیونکہ فن نقد اور تاریخ علم و ادب میں باہم بہت رلپ پایا جاتا ہے۔

فن نقد کے تین اغراض ہیں: تشریح، حکم اور تعین مراتب۔ جو شخص کسی کتاب پر نقد کرے اسے چاہیے کہ پہلے اسے غور سے پڑھ کر سمجھ لے اور اسی کے ساتھ اس موضوع کی اور کتابوں کا بھی مطالعہ کرے کیونکہ بغیر اس کے وہ کتاب زیر نقد کا کوئی درجہ متعین نہیں کر سکتا۔

مقدمین کا قاعدہ تھا کہ جب وہ کسی کتاب پر نقد کرتے تھے تو صرف اس کے موضوع اور مضامین پر نگاہ ڈال دیتے تھے اور معانی و لغت صرف و نحو کی حیثیت سے اس پر نظر نہ کرتے تھے لیکن موجودہ فن نقد بہت بلند ہے، آج جب کوئی شخص نقد کرتا ہے تو اسے یہ بھی بتانا پڑتا ہے کہ علم و ادب کی تاریخ میں یہ کتاب کس درجے میں رکھے جانے کی مستحق ہے، اس کے مضامین کو موضوع سے کہاں تک مناسبت ہے، عصر حاضر سے اس کا کیا تعلق ہے اور تصنیف کو مصنف اور اس کے ماحول سے کیا نسبت حاصل ہے۔

سب سے پہلے وہ مصنف کے سوانح حیات پر نگاہ ڈالتا ہے کہ اس کے وطن کا جغرافیہ و قریع اور ماحول کی یہ کیا حالت ہے کہ وہ کس خانہ ان یا قوم سے تعلق رکھتا ہے۔ کن لوگوں میں اس نے تربیت پائی، اس کا خاندان غریب تھا یا دولت مند، اس کا رویہ کین اور شباب کن افکار و مشاغل میں بسر ہوا، زمانہ اس کے موافق تھا یا مخالف،

اس نے تحصیل علوم کہاں کی، کن لوگوں سے استفادہ کیا۔ اس کی زندگی کس طرح بسر ہوئی۔ کسی سے اس کو محبت ہوئی یا نہیں، زندگی اسے عزیز تھی یا نہیں وطن سے باہر اس نے سیاحت کی یا نہیں، زندگی میں اسے کیا کیا تجربات حاصل ہوئے، لوگوں کے ساتھ اس کا سلوک کیا رہا، اس کی دماغی حالت و جسمانی صحت کیسی تھی، الغرض نقاد ان تمام باتوں سے باخبر ہو کر کتاب کے متعلق اپنی رائے ظاہر کرتا ہے اور اسی کا نام تشریح ہے۔

اس کے بعد حکم کا درجہ ہے۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ نقاد اپنے ذاتی میلان اور انفرادی ذوق سے علیحدہ ہو کر کتاب کے موضوع کے لحاظ سے منصفانہ رائے قائم کرے۔ یعنی اگر اس کی طبیعت ڈرامہ کو پسند کرتی ہے، تو خواہ مخواہ ناول کی برائی نہ کرے۔ اگر اسے ابوتو اس کی خمریات سے دلچسپی ہے تو عنترہ کی رزمیات پر اعتراض نہ کرے۔ اگر اسے میرانیس کے مرثیے اچھے معلوم ہوتے ہیں تو وہ غالب کے نغزل پر مقرر صنف نہ ہو بلکہ ہر تصنیف کو منصفانہ نگاہ سے دیکھے اور اس کے محاسن و معائب پر انصاف سے قلم اٹھائے اور سوائے اظہار حقیقت کے کوئی اور غرض اس کے پیش نظر نہ ہو۔ اسی لئے بہترین نقاد وہی ہو سکتا ہے جو کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی نہ رکھتا ہو۔ بلکہ عام علمی مذاق رکھتا ہو۔

حکم کے بعد تبیین مراتب کی منزل آتی ہے مثلاً اگر ہم آتش، مومن و غالب کے حالات زندگی شخص ضروریات اور مخصوص اسالیب بیان کر کے ذوق سلیم سے کام لیں تو ان میں سے ہر ایک کا درجہ متعین کرنا پڑے گا۔ یہی وہ چیز ہے جو ذرا فن نقاد میں سب سے زیادہ نزاکت و اہمیت رکھتی ہے اور اسی لئے اصول نقد مرتب کرنے کی کوشش عرصہ سے جاری ہے، مگر کسی مخصوص قسم کے ادب کو سامنے رکھ کر ان اصول کے مکمل ہونے کی ذمہ داری نہیں لی جاسکتی، اس کا سبب صرف یہ ہے کہ یہ اصول خوبیوں کا مقابلہ کر کے مرتب کئے جاتے ہیں اگر نظریۂ ادب پہلے عقلی اصول کے مطابق مقرر کر لیا جائے تو نقد میں بھی آسانی ہو سکتی ہے اور اس کا بھی کوئی اصول مستنبط ہو سکتا ہے لیکن یہ شاید اس وقت تک ممکن نہیں جب تک ادبیات کا پہلو محض ہر اس کی بنیاد پھر افادیت پر قائم نہ ہو اور یہ نہ صرف دشوار ہے بلکہ ادبیات کی لذت اندوزی کو محو کر دینے والا بھی ہے۔

اس فن کے تاریخی پہلو پر جس وقت غور کیا جاتا ہے تو ہمیں اس کے دو شعبے نظر آتے ہیں ایک نظری اور دوسرا عملی۔ سترہویں صدی تک انفرادی طور پر کتابوں اور مسطور کے انتقادی تبصرے ہم کو نہیں ملے۔ البتہ انتقادی نظریوں پر منتشر خیالات ضرور نظر آتے ہیں مگر اسطر بوریس اور بوئیلو وغیرہ نے شاعری پر جو اصول نقد مرتب کئے تھے اور جن کو (POETICS) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے بے شک زمانہ قدیم کا اہم چیزیں ہیں۔ ان

مصنفین نے دو کوششیں کی ہیں ایک یہ کہ انہوں نے ادبیات یا شاعری کی تعریف متعین کی اور دوسرے یہ کہ نظموں کی قسمیں کر کے رزمیہ، حزنیہ اور انسا طیبہ منظومات کے قواعد و اصول علیحدہ علیحدہ مرتب کئے، یہ قواعد بطور اصولی (DOGMATIC) معلوم ہوتے ہیں لیکن فی الحقیقت نتیجہ میں صرف استقراء (INDUCTION) کا کار سب سے پہلے ارسطو نے یونان کے بڑے انشا پردازوں کی طرزِ تحریر و دیگر اصول انتقاد مرتب کئے مثلاً یہ دیکھ کر کہ ہومر کی نظموں میں پہلے تمہید ہوتی ہے اس کے بعد اصل بیان اور پھر نتیجہ، ارسطو نے طے کر دیا کہ ہر رزمیہ نظم کو انہیں تین حصوں میں منقسم ہونا چاہیئے، ارسطو کے بعد ہوریس وغیرہ نے کچھ اور اصول مرتب کئے اور سولہویں صدی تک ان کی پابندی بھی کی گئی۔ آخر کار یہ بھی بدے اور نئے اصول بنائے گئے چنانچہ سولہویں صدی کے ایک نقاد آریسٹینو کا خیال ہے کہ :-

”شخصی و انفرادی ذوق کے علاوہ نقد و انتقاد کا کوئی معیار نہیں ہے۔“

انا طرل فرانس ایک اچھے نقاد کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے کہ :-

”بہترین نقاد وہ ہے جو ادبیات کے شاہکاروں کے سلسلہ میں خود اپنی روح کے کارنامے بیان کرتا ہے۔ بعض ایسے نقاد بھی ہیں جو اپنی تصانیف کو سائنس کا درجہ دیتے ہیں۔“

ایک سکول انتقاد کا اور بے جواسے بالکل وجدان یا جمالیات سے متعلق سمجھتا ہے چنانچہ مسٹر پریفر ہو (MRS - PRIFERHOE) کا خیال ہے کہ ”انتقاد کا اصل مقصد صرف یہ بتانا ہے کہ ایک تصنیف میں کیوں دلکشی پائی جاتی ہے اور وہ کیونکر پیدا ہوئی۔“ گویا اس کے نزدیک انتقاد کا دائرہ صرف جمالیاتی دائرہ ہے اور اس کے اندر وہ کر جذباتی تشریح و تجزیہ کرنا چاہیئے۔

”ولمن نے عہدِ حاضری کے فن انتقاد پر لکھتے ہوئے اس کی تین قسموں کا ذکر کیا ہے ایک استقرائی یعنی (INDUCTIVE) جس کے ذریعہ سے ہم کسی کتاب کے موضوع کی تشریح کر کے اس کا تصنیفی درجہ متعین کرتے ہیں۔ دوسری قسم تفکری یعنی (SPECULATIVE) ہے اس سے مراد ادب کے فلسفیانہ پہلو پر غور کرنا ہے اور اسی لحاظ سے مخصوص نظریوں کو قائم کر کے نتیجہ پر پہنچنا، تیسری قسم تشریعی یا (JUDICIAL) ہے جو کسی ادبی تصنیف کی حقیقت معلوم کرنے کے لئے اس کو صرف مندرجہ اصول انتقاد پر منطبق کرتی ہے۔“

ہرچند یہ بالکل درست ہے کہ ہم کو کسی تصنیف پر نقد کرنے کے لئے پورا مواد جمع کر کے اس کا تجزیہ اور اس کی دلکشی و لذت اندازی کی صراحت کرنا چاہیے لیکن ساتھ ہی ساتھ ہم کو یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ وہ تصنیف واقعی کوئی ایسی چیز ہے جس سے انسانی روح لذت حاصل کر سکتی ہے اور اس اکتساب لذت کے اسباب کیا ہیں اس کے لئے ضروری ہے کہ ہم خود اپنے لئے چند اصول مرتب کر لیں، کیونکہ آج کل جبکہ فن انتقاد کے متعدد اسکول پائے جاتے ہیں اور ان میں سے ہر ایک نے اپنے علیحدہ قواعد مقرر کر لئے ہیں، ایک آزاد نقاد کے لئے بہترین طریقہ یہی ہوگا کہ وہ اپنے آپ کو کسی اصول کا پیرو نہ سمجھے اور خود اپنی قوت تیز سے کام لے کر حسن و قبح کا فیصلہ کرے۔

یہ ہم پہلے کہہ چکے ہیں کہ نقاد کے لئے یہ ضروری نہیں کہ وہ کسی خاص فن یا موضوع سے گہری دلچسپی رکھتا ہو بلکہ اس کو ایک عام عملی و ادبی ذوق رکھنے والا انسان ہونا چاہیے لیکن اس کے یہ منہ نہیں ہیں کہ ہم اس علم و ادب ذوق کو اتنی وسعت دے دیں کہ ہر وہ شخص جو ایک عمومی آگاہی مختلف علوم و فنون کی رکھتا ہے وہ ہر علم و فن کی کتاب پر نقد کرنے کا اہل قرار پائے، یا یہ کہ جو کسی ایک ہی مخصوص فن سے گہری دلچسپی رکھتا ہے وہ اس فن کی کتابوں پر نقد کرنے کا مستحق قرار نہ پائے۔ ایسے لوگ جو تمام علوم سے دلچسپی رکھتے ہوئے ان کی ضروری آگاہی رکھتے ہوں بہت کم ہوتے ہیں۔ اسی لئے قابل عمل صورت صرف یہی ہے کہ ہر شخص کے ذوق و اکتساب کے لحاظ سے انتقاد خدمت کی توقع اس سے کرنا چاہیے۔

ہو سکتا ہے کہ ایک شخص فلسفہ کا خاص ذوق رکھتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ ادبیات کے حسن و قبح کے سمجھنے کی بھی اہلیت رکھتا ہے۔ پس ایسی صورت میں یقیناً فلسفہ کی کتابوں پر نقد کرنے کا زیادہ مستحق سمجھا جائے گا، لیکن ادبیات پر گفتگو کرنے سے بھی اسے باز نہیں رکھا جاسکتا لیکن یقیناً ظلم ہوگا کہ ایسا شخص جو شاعری سے بالکل لگاؤ نہیں رکھتا اس کو مومن و غالب کے موازنہ کا اہل سمجھنا محض اس لئے کہ فلسفیات میں اس کی نکتہ آفرینیاں بہت مشہور ہیں۔

ادبیات یا شاعری میں دو لفظ اکثر سننے میں آتے ہیں ایک سخن گو اور دوسرا سخن فہم، میری رائے میں یہ دونوں لفظ اصطلاحات انتقادات میں شامل کر لینے کے قابل ہیں کیونکہ نظری و عملی انتقاد کے سلسلہ بحث میں ان کے بہت مدد مل سکتی ہے۔ اگر ایک شخص اچھا شاعر ہے تو ہم اسے سخن گو کہتے ہیں مگر دوسرا جو شاعر تو نہیں ہے مگر ذوق شاعری پاکیزہ رکھتا ہے، اسے سخن فہم کہتے ہیں پھر جس طرح سخن فہم کا سخن گو ہر نا ضروری نہیں ماسی طرح ہر سخن گو کا سخن فہم ہونا بھی لازم نہیں۔ اور اس کی نمایاں ترین مثال ہم میر کو پیش کر سکتے ہیں۔

کہ یوں تو وہ سخن گوئی کے لحاظ سے یقیناً خدائے تعزلی ہے لیکن جس دلت وہ خود اپنے اشعار کا انتخاب پیش کرتا تو ہم کو حیرت ہوتی ہے کہ دنیا جن اشعار کو میر کے نشتر سمجھتی ہے وہ خود میر کے نزدیک دل میں پھانس چھونے کی بھی اہلیت نہیں رکھتے ہیں نے قوت انتخاب کا یہ نقص اچھے شعراء میں پایا ہے اور نفسیاتی حیثیت سے غور کرنے کے بعد اسی کو قرینی عقل پاتا ہوں کیونکہ شاعر کی حیثیت ایک ایسے آرٹسٹ کی ہے جو اپنی کوشش میں اپنی ساری روح صرف کر دیتا ہے اور اپنے تمام ادب پاروں کو اسی نگاہ سے دیکھتا ہے جیسے باپ اپنی متعدد اولاد کو دیکھتا ہے اس لئے جب اپنے کلام کے انتخاب پر مجبور کیا جائے گا تو یقیناً وہ کوئی صحیح رائے کو سے سکے گا۔ اسی لئے انتقاد کا حق ادا کرنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ گریبان دوسرے کا ہوا اور ہذا پرکار میں تو اپنے ہاتھ سے اپنے گریبان کی وسعت و تنگی کی نہیں دے سکتا۔

ادبیات اور خصوصیت کے ساتھ شاعری پر تبصرہ کرنے کے سلسلہ میں سب سے زیادہ جھگڑے کی چیزوں کا سوال ہے، ہو سکتا ہے کہ ایک ہی چیز آپ کے لئے پسندیدہ ہو اور میرے لئے ناگوار، ایک ہی انداز بیان مجھے بھاتا ہو اور آپ کو پسند نہ ہو اور اس لئے انتقادیات میں یہ مسلہ اصول مان لیا گیا ہے کہ جہت سرائ صرف ذوق کا پیدا ہو گا تو ہمیں طبقہ خواص کو سامنے رکھنا پڑے گا اور یہ اصول تقریباً وہی ہیں جن کا میں اوپر ذکر کر چکا ہوں اور جن کی بنیاد وجدان و نفسیات پر قائم ہے۔

تنقید کیا ہے

ڈاکٹر سید محمد عبد اللہ

تنقید کا لفظ اب اردو میں عام طور سے رواج پا گیا ہے لہذا اب اسے غلط کہنے یا اس کو بدل دینے کی کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ پھر بھی یہ جاننا ضروری ہے کہ عربی میں اسکی مراد (یا صحیح) صورتیں نقد اور انتقاد ہیں۔

عربی میں نقد الدراہم (انتقد یا تنقد الدراہم) کے معنی ہیں۔ اس نے کھرے دراہم کو بے درہم (جمع درہم) سے الگ کیا یا ان پر اس غرض سے نظر ڈالی۔ (اس سے مصدر نقد انتقاد اور تنقاد ہوا)۔

اسی طرح نقد الشعر (انتقد الشعر علی قائلہ) کے معنی ہیں "مذاں شخص نے شعر میں سے عیب نکالے اور شاعر پر ایراد کیا" رواج زمانہ کچھ ایسا ہوا کہ نقد میں عموماً دوسرا مفہوم غالب رہا اگرچہ پہلا مفہوم بھی زندہ رہا۔ علامہ مرتضائی (متوفی ۱۲۸۴ھ) نے اس فن پر کتاب الموشع لکھی جس میں شعرائے قدیم کے لفظی و معنوی عیوب کی نشاندہی کی۔ قدام بن جعفر کی کتابیں نقد الشعر اور نقد النثر (جو اس کی طرف منسوب ہے) محض عیب جہنی کے اصول پر نہیں بلکہ ان میں شعر فہمی اور نثر کے اصول اور ان کی قدر و قیمت کے معیار بھی بیان کئے گئے ہیں۔

عربی اور فارسی کی کتابوں میں تنقید کے لئے چند لفظ اور بھی چلتے رہے۔ ان میں مولانہ، محاکمہ اور تقریظ اہم نام ہیں۔ تنقید کے قائم مقام الفاظ نہیں۔ مولانہ دو یا دو سے زیادہ شاعروں کے کلام کا تقابلی مطالعہ ہے۔ محاکمہ کسی نزاع کی صورت میں، مشترکے مابین فیصلے کی ایک صورت ہے (خواہ وہ شاعروں کی زندگی میں ہی یا بعد میں)۔ تقریظ کسی ادب پارے کی تعریف و تحسین ہے خیالی انداز میں!

انگریزی کا لفظ criticism بھی محض عیب جہنی سے لے کر ادب پارے کی تحلیل، تشریح، تفسیر اور مدح و تشاسی

تک ہر مفہوم میں استعمال ہوا ہے اور اس کے ہمراہ (۱) APPRECIATION (۲) ESTIMATE

(۳) ASSESSMENT (۴) JUDGEMENT (۵) EVALUATION (جو دراصل اس کے

مختلف مذاہب ہیں) جا بجا چلتے نظر آتے ہیں۔

مختلف زمانوں میں مختلف اہل فکر نے تنقید یا ادبی تنقید کی مختلف تعریفیں کی ہیں۔ اس اختلاف کی وجہ یہ ہے کہ ہر مصنف اپنے اپنے زاویہ نظر سے تنقید کی تعریف کر رہا ہے اور اسی بنا پر ان بحثوں میں طریق کار اور مقصد تنقید کا اختلاف بھی سامنے آ جاتا ہے۔

پہلے بتایا جا چکا ہے کہ عربی میں نقد یا انقاد کے بنیادی معنی کھوٹا کھرا پرکھنا ہے۔ یونانی زبان میں KRINEIN کا مطلب ہے، "TO JUDGE OR — DISCERN"

ان بنیادی معنوں کے باوجود تعریفیں مختلف ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ تعریفوں میں طریق کار، شرائط، مقصد اور ادب کا نظریہ و تصور بھی دخل ہو جاتا ہے۔

اب مختلف تعریفیں دیکھئے۔

- (۱) تنقید کا مل بصیرت و علم کے ساتھ موزوں و مناسب طریقے سے کسی ادب پائے یا فن پائے کے محاسن اور معائب کی قدر شناسی یا اس کے بائے میں "حکم لگانا" (یا فیصلہ صادر کرنا) ہے۔
- (۲) کسی ادب پائے یا فن پائے کے خصائص اور ان کی نوعیت کی تعیین کرنا۔ نیز کسی نقاد کا عمل یا منصب یا وظیفہ۔

(۳) محدود معنوں میں تنقید کا مطلب کسی ادب پائے کی خوبیوں اور کمزوریوں کا مطالعہ ہے۔ وسیع تر معنوں میں اس میں تنقید کے اصول قائم کرنا اور ان اصولوں کو تنقید میں استعمال کرنا بھی شامل ہے۔ گویا اس میں کچھ نہ کچھ فلسفہ بھی داخل ہو جاتا ہے کیونکہ اصول بندی فلسفیانہ عمل ہے۔

(۴) ایڈمنڈ گوس کا خیال ہے کہ کسی "جمال پائے" (ادبی یا فنی) کے خصائص اور "قیمت" کے بائے میں محاکمہ کرنے۔ یا فیصلہ صادر کرتے کا "فن تنقید کہلاتا ہے" پھر کہتا ہے۔

(۱) WEBSTER, NEW INTERNATIONAL 2ND ED

(۲) NEW ENGLISH DICTIONARY

(۳) انسائیکلو پیڈیا امریکانا (۱۹۲۶ء ایڈیشن)

اس اصطلاح کا اب خاص مفہوم ہو گیا ہے اور وہ یہ ہے کہ کسی ادب پارے یا فن پارے کے خصائص اور QUALITIES (صفات و اوصاف) کا "لکھا ہوا اور چھپا ہوا" تجزیہ تنقید کہلاتا ہے۔

(۵) ایک جرمن عالم کا خیال ہے :

تنقید یا (ادبی جمال شناسی) خاص طور سے یہ دیکھتی ہے کہ کوئی تحریر یا ادب پارہ کس حد تک جمال کے ان قواعد و قوانین کے مطابق ہے جو تصنیف کے زمانے میں مسلم تھے۔

(۶) اطالوی دائرۃ المعارف میں لکھا ہے :-

تنقید اس عمل یا ذہنی حرکت کا نام ہے جو کسی شے یا ادب پارے کی ان خصائص کا امتیاز کرے جو "قیمت" (VALUE) رکھتی ہیں مختلف ان کے جن میں VALUE نہیں۔

(۷) فن پاروں کی اہمیت کا اندازہ لگانا (ESTIMATION) اور ان کی قیمت شناسی EVALUATION

(جس میں فوق کے استعمال اور ملکہ رتبہ شناسی کی بنا پر ایک پر دوسرے کی ترجیح خود بخود شامل ہو جاتی ہے)۔

(۸) آئی۔ اے۔ رچرڈ کا خیال ہے کہ تنقید کا کام کسی مصنف کے کام کا تجزیہ اسکی مدلل توضیح اور بالآخر اسکی جمالیاتی قدروں کے بارے میں فیصلہ صادر کرنا ہے۔

(۹) ڈلٹن مرے کا خیال ہے :

نقاد کا حق بھی ہے اور فرض بھی کہ وہ ہومر اور شکسپیر کا، ڈلٹن اور ملٹن کا، سیزان اور مائیکلو اینجلو کا، میٹھون اور موزارٹ کا محکمہ کرے۔ سچی تنقید کا فرض ہے کہ زمانہ قدیم کے عظیم فنکاروں کی بالترتیب درجہ بندی اور رتبہ شناسی کرے اور زمانہ جدید کی تخلیقات کا بھی امتحان کرے۔

(۱) انسائیکلو پیڈیا برطانیکا۔ ۱۱ واں ایڈیشن

(۲) DER GROSS BROCHUS - ۱۵ ویں اشاعت

ENCYCLOPAEDIA ITALIANA - (۳)

AMERICAN DICTIONARY OF PHILOSOPHY AND PSYCHOLOGY. (۴)

اس کا یہ بھی خیال ہے کہ ایک بلند تر نوع تنقید یہ بھی ہے کہ نقاد شاعرانہ طریق کار (انداز و اسلوب) کا تجزیہ کرے اور ان دسائل کی چھان بین کرے جن کی مدد سے شاعر اپنے مدراکات و مکاشفات کو اپنے مخاطبوں تک پہنچاتا ہے۔

(۱۰) ٹی۔ ایس۔ ایلٹ کی یہ رائے ہے :

تنقید فکر کا وہ شعبہ ہے جو یا تو یہ دریافت کرتا ہے کہ شاعری کیا ہے ؟ اس کے فوائد و وظائف کیا ہیں ؟ یہ کن خواہشات کی تسکین کرتی ہے ؟ شاعر شاعری کیوں کرتا ہے ؟ اور لوگ اسے کیوں پڑھتے ہیں ؟

یا

یہ اندازہ لگاتا ہے کہ کوئی شاعری یا نظم اچھی ہے یا بری ہے۔

(۱۱) ایک پرنس مصنف جے۔ ایم۔ رابرٹسن نے (۱۸۸۹ء میں) لکھا تھا :

تنقید جستجو اور کاوش کا ایک شعبہ ہے تقریباً ان شعبوں کی طرح جن کی تحریک انسان کے فطری ذوق ، جستجو ، عجیب اور نئی باتوں کی دریافت ، چیزوں کا علم حاصل کرنے اور اس کو بیان کرنے کے جذبے سے ہوتی ہے۔ یہ جستجو اور انکشاف کا عمل ہے اور اس میں محکمے اور درجہ بندی کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔

(۱۲) رچرڈ مولٹن کے خیالات بھی اس قسم کے محاکے کے خلاف ہیں۔ (مولٹن کے خیالات قدسے تفصیل سے آگے آئیں گے۔

تعریفوں کی مزید تشریح

تنقید کی محض تعریف کا مسئلہ ہوتا ہے تو بڑی آسانی سے ہم کہہ دیتے کہ یہ ادب کو کسی مقصد سے پڑھنے اور اس کے خصائص کو در نظر رکھ کر ان پر اپنے تاثر کا اظہار یا رائے دینے کا نام ہے۔ مگر یہ عجیبہ عمل اتنی آسانی سے ٹالا نہیں جاسکتا۔ اس کے طریق کار اور مقصد کے زیر اثر اس میں رد و عمل کے بہت سے پہلو قابل مباحثہ نکل آتے ہیں۔

اگر مذکورہ بالا تعریفوں کو سامنے رکھ کر کام کے نقطہ نظر سے ایک فہرست بنائی جائے تو وہ کچھ اس طرح

کی ہوگی — یعنی تنقید کا مطلب یہ ہوگا۔

(۱) مطالعہ بالمقصد۔

(۲) ادب پائے کے مطالب کی مختصر تشریح (کسی رائے کے بغیر) اس مقصد سے کہ پڑھنے والے کو ادب پائے کے مضامین معلوم ہو جائیں۔

(۳) ادب پائے کا تجزیہ — یعنی اس کے مختلف اجزاء کو مطالعہ کے بعد کسی اصول عقلی کے تحت نئی ترتیب سے پیش کرنا۔

(۴) مضامین کو فصاحت کی خاطر دوبارہ پیش کرنا 'سائنسی طریق کار سے'۔

(۵) ادب پائے کے حسن و قبح پر رائے دینا کسی اصول کی روشنی میں — خواہ وہ اصول ذوقی و جمالیاتی ہو — یا عقلی و فلسفیانہ۔

(۶) تحسین کے جذبے سے متاثر ہو کر صرف اچھے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ب) ایک سچ کی طرح اچھے اور بُرے پہلوؤں کی نشاندہی کرنا۔

(ج) مجموعی رائے دینا کہ ادب پارہ کیا ہے؟

(۷) ادب یا ادب پائے پر دوسری زبانوں کے ادبوں یا اسی زبان کے دوسرے اقدار کے ادبوں کے تقابلی سے رائے دینا۔

(۸) ادب پر فیصلہ اقدار کی روشنی میں (قدر شناسی) خواہ وہ اقدار جمالیاتی ہوں یا ٹیکنیکی اور سائنسی، انفرادی ہوں یا سماجی!

(۹) ان اقدار کی روشنی میں تعین مراتب اور درجہ بندی۔

(۱۰) ادب پائے کی توسیع۔ یعنی ادب پائے کو اس طرح پیش کرنا کہ اس میں مصنف کے معانی کے حوالے سے نئے حقائق سامنے آکر اصل ادب پائے کی "توسیع" ہو۔ یعنی اس کے پیش کردہ حقائق کے اندر سے نئے حقائق کا انکشاف ہو۔

(۱۱) ادب پائے کی تنقید کا انداز بیان ایسا ہو کہ تنقید سائنسی عمل بننے کی بجائے تخلیقی عمل بن جائے اور وہ تنقید

پارہ ایک ادب پارہ بھی سمجھا جائے۔

کس مسلک کو ترجیح ہے؟

یہ سوال بھی مشکل ہے اور بے حد اختلافی۔ اس اختلاف کی حقیقت یہ ہے کہ تنقید کے بارے میں دو بڑے سوالات پر بڑے بڑے معرکے ہوتے رہے ہیں۔ اول تو یہ سوال کہ تنقید کا کام مصنف کے بارے میں چھان بین اور مصنف کے تکیہ فکر یا اس کے ادب پارے کو دوبارہ اچھی ترتیب سے پیش کر دینا ہے تاکہ پڑھنے والوں کو مذکورہ تصنیف واضح تر اور زیادہ قابل قبول صورت میں مل جائے اور مصنف کا تعارف ہو جائے۔

یا

تنقید کا کام مصنف کے ادب پارے پر فیصلہ صادر کرنا بھی ہے۔

مولٹن نے تنقیدی فیصلوں کی موجودگی کو تسلیم کرنے کے باوجود یہ کہا ہے کہ تنقید کا عمل جو کچھ بھی ہے اس کے دو طریقے قدیم زمانے سے مروج ہیں ایک تو سائنسی طریقہ یعنی ادب پارے کا مطالعہ کر کے اس کے مطالب کو دوبارہ اچھی طرح پیش کرنے اور مصنفین وغیرہ کے بارے میں تحقیق و جستجو (INVESTIGATION) کا طریقہ دوسرا عقلی طوع پر پرکھ تول کر فیصلہ صادر کرے (JUDGEMENT) کا طریقہ۔ لیکن فیصلہ صادر کرنے کے عمل میں بسا اوقات ناتوازی سے ایسی غلطیاں ہوتی ہیں جن کا ازالہ صدیوں میں بھی نہیں ہوتا۔ امداد کی بنا پر قیمت شناسی اور بھی مخدوش ہے کیونکہ ہر زمانے کی اقدار اپنی ہوتی ہے پھر یہ کیوں نہ کیا جائے کہ ادب پاروں کو تعارف کی حد پر چھوڑ کر ہر زمانے کے قاری کو آزاد چھوڑ دیا جائے تاکہ وہ خود ہی بقدر ذوق و استطاعت اس سے خط یا فائدہ حاصل کرے۔

دوسرا اہم اختلافی سوال یہ ہے کہ تنقید میں حسن و قبح کا معیار فرد کی حد تک ذوق اور اجتماع کی حد تک جمالیاتی فلسفیانہ اصول ہیں۔

یا

ان کا معیار اجتماعی یا سماجی اقدار ہیں جن کی بنا پر ادب پارے کی قیمت مقرر ہوگی۔ ظاہر ہے کہ پہلی صورت میں مسئلہ محض (انفرادی)، ذاتی اور انفرادی ہو جاتا ہے اور دوسری صورت سائنسی اور اجتماعی۔

کیا تنقید داخلی تاثر کا نام ہے یا سائنس کا؟

تنقید میں نقاد کے تعصب کے وجود سے انکار نہیں کیا جاسکتا کیونکہ تنقید بالآخر اور ہر طور مصنف کے ذاتی میلانات و تعصبات سے یا اس کے تاثرات سے متاثر ہوتی ہے۔ یہ توقع نہیں کی جاسکتی کہ تنقید کرتے والا ریاضی کی مانند ہر ادب پارے پر فارمولوں کا اطلاق کر کے معین اور قطعی جواب دے دے اور دو + دو = چار کے اصول پر فیصلہ صادر کر دے یا سائنسدان کی طرح علمی اور تجربی اصولوں کی روشنی میں ادب پارے کو پرکھ کر کچھ اس طرح کے جواب دے دے جیسے مثلاً قوانین طبعی (NATURAL LAWS) کی روشنی میں پانی اور ہوا کی خاصیتوں کے بارے میں جواب دیا جاسکتا ہے یا ریڈیو کی لہروں کے بارے میں ہلے پاس قطعی وضاحتیں موجود ہیں۔

ادب پارے کے بارے میں یہ سائنسی طریقہ یا سائنس اور فلسفہ کے اصول ایسی قطعیت سے جواب نہیں دے سکتے کہ ہر سننے والا ان کو سن کر قائل ہو جائے۔

تنقید کو مکمل سائنس کہتے ہیں یہ قیامت ہے کہ اس کے نتائج سائنس کی طرح - VERIFIABLE (قابل تصدیق) نہیں۔ اصولوں کے استعمال کرنے کے بعد بھی معاملہ ایک حد تک 'تاثر' یا ذوق پر منحصر رہتا ہے اور ذوق ناقابل تعریف یا ناقابل تصدیق شے ہے یعنی VERIFIABLE شے نہیں۔

مشکل یا آپتی ہے کہ ادب یا فن میں حسن کی شناخت کا مرحلہ فلسفیانہ اصول بندی کے باوجود ذوق یا تاثر کے ذیلی طے ہوتا ہے جن کے مددگار جلوے جمالیات کے فلسفیانہ پیمانے میں سامنے آسکتے اور عقلی اصول تو اتنے قاصر ثابت ہوتے ہیں کہ جب کوئی فرد کسی بد شکل اور بھونڈی عورت کو حسن کا پیکر سمجھ کر اسے حسینہ روزگار کہتا ہے تو عقل حیران رہ جاتی ہے کہ کیا الہی یا مازا کیا ہے؟ جب حسن کی گریز یا تجلیات اور ناقابل اعتبار سراب قدم قدم پر یوں دھوکہ دے رہے ہوں تو اس میں اصول۔ اور وہ بھی سائنس کی طرح قطعی اور دو ٹوک اصول زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتے

تنقید کو سائنس یا سائنسی عمل کے تابع ایک شعبہ دو طرح کے لوگ کہتے ہیں۔ ایک وہ جو یہ خیال کرتے ہیں کہ تنقید ماسوا اس کے کچھ نہیں کہ مصنف نے جو کچھ لکھا ہے اس کو ایک خاص ترتیب سے یا تلخیص سے بلا کم و کاست اپنی رائے یا ترجیحی سلوک کے بغیر دوبارہ بیان کر دیا جائے مگر یہ طریق کار کسی خاص علم و فضل کا یا ناقذانہ بصیرت کا یا ادب فہمی کا طلب گار نہیں۔ اخبار کا سرزدی فہم قاری یا کوئی شوقین کتاب خراں جسے کتابوں کے نوٹ رکھنے کی عادت ہو یہ کام کامیابی کے ساتھ کر سکتا ہے۔ اس عمل کو تو تبصرہ بھی نہیں کہا جاسکتا۔ تبصرہ نگار بھی یہ تو کرتا ہی ہے کہ ادب پائے کی تلخیص کے بعد اس کی منفی تاریخ یا پس منظر سامنے لے آتا ہے تبصرے کی مضامین تفصیل میں اپنی ترجیح اور پسند و ناپسند کا ثبوت بھی دیتا ہے۔ اور بعض تبصرہ نگار تو ادب پاروں پر کھلی رائے دیتے ہیں۔

ہمارے ادب کے دو بڑے تبصرہ نگار عبدالحق اور شبلی دو نون محض بلذگنی سے بہت آگے بڑھ کر ترجیحات اور تعصبات کا اظہار کرتے ہیں۔ عبدالحق پرانی کتابوں کے بارے میں دوسروں کی آراء سے کر اپنی ترجیح کا اظہار کرتے ہیں۔ شبلی تبصرہ کرتے ہی اس لئے ہیں کہ انہیں اپنی کسی ترجیحی رائے یا تعصب کا اظہار کرنا ہوتا ہے (ان کے تنقیدی مقالات میں آپ کو یہی کچھ نظر آئے گی)۔

غرضی تنقیدی عمل خالص سائنسی عمل ہونے سے تو رہا۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ تنقیدی عمل کا ایک حصہ سائنسی طریقے کا پیر و ہو سکتا ہے۔ مولین جو دورے گروہ سے تعلق رکھتا ہے نقد و نظر کو چھان بین اور جانچ پڑتال (INVESTIGATION) کا خطاب دیتا ہے اور اس میں کچھ شبہ نہیں کہ ایک حصہ سائنسی طرز اختیار کر سکتا ہے مثلاً مصنف کے حالات اس کے محرکات تصنیفی اس کا ماحول اس کے معاصرین کی بحث وغیرہ وغیرہ اور اس میں سائنس یا تاریخ کا طریقہ استعمال ہو سکتا ہے۔

یہ چھان بین (بشرطیکہ کوئی اس کو ضروری سمجھے) ہوا کرتی ہے۔ مگر اس چھان بین کی افادیت تو خود مشتبہ اور محل نظر ہے یا کم از کم قطعی نہیں۔

سوال یہ ہے کہ چھان بین سے کیا فائدہ حاصل ہو سکتے ہیں اور ان کی حد کیا ہے؟

چھان بین زیادہ سے زیادہ یہ کہے گی کہ مصنف کے ماحول وراثت، شخصی حالات، ادب پائے کی تاریخ تصنیف اور زمانے کی ادبی روایتوں کا حوالہ دے کر یہ بتا سکے گی کہ اس ادب پائے کو (جیسا کہ وہ ہے) دیا جانے

میں کن خاص عناصر سے حصہ لیا۔ چنانچہ یہ بھی کر سکتی ہے کہ زمانے کی اقدار کے حوالے سے یہ بتا دے کہ کسی ادب پارے میں زمانے کی مرضی قدر میں موجود ہیں یا نہیں۔ یہ زمانے کے ساتھ ہے یا زمانے سے بچھے ہے یا زمانے سے آگے ؟ اور ظاہر ہے کہ اس سے کسی حد تک ادب پارے کے پارے میں لائے کا مواد بن جاتا ہے۔

مگر یہ سب ادب پارے کی کیفیت اور نوعیت ہے اس کی قیمت نہیں۔ قیمت کا فیصلہ کن کرے گا۔ اس کا فیصلہ یہ چیز بھی کرے گی جس کا ادب پر بیان ہوا اور وہ بھی جسے ہم تاثر کہتے ہیں۔

مگر پھر وہی بے اعتبار چیز؟ تاثر؟ ہاں وہی بے اعتبار چیز۔ تاثر! لیکن قیمت کا مسئلہ جب کہ وہ قیمت انفرادی حوالے کے لئے نہیں اجتماعی حوالے کے لئے مقرر کی جائے اور کسی ادب کو بھی قائل کرنا ہو صرف انفرادی تاثر سے طے نہیں ہوتا اس میں 'اجتماعی تاثر' بھی شامل کرنا پڑتا ہے۔ یہ اجتماعی تاثر مشترکہ طور پر یا غالب اکثریت سے فیصلہ صادر کرتا ہے کہ یہ ادب پارہ اچھا ہے۔ یعنی اجتماعی ذوق کو پسند آیا ہے۔ انفرادی ذوق درست ہو سکتا ہے لیکن اجتماعی تاثر بھی ایک فیصلہ کن عنصر ہے۔ ہم اسے ذوق اگلی بھی کہہ سکتے ہیں اور اسے کھوکھلا ایک شعبہ قرار دے سکتے ہیں۔

ذوق اور اجتماعی ذوق

ذوق کے حق میں اس قدر صاف فیصلہ دینے کے بعد ذوق کی مزید وضاحت لازم ہو گئی ہے۔

ذوق اس احساس حسن یا حس تناسب کا نام ہے جو نفس انسانی میں فطرتاً موجود ہے۔ ذوق حسن کے ہر انداز کو اپنی صلاحیت کی بنا پر خوب سمجھ لیتا ہے۔ مگر ذوق فطری 'بیرونی اور خارجی اثرات سے متاثر بھی ہو سکتا ہے شاعر اور نقاد میں یہ صلاحیت اور اس سے بہت زیادہ ہوتی ہے۔ شاعر اس صلاحیت کو استعمال کر کے حسن کے پیکر تیار کرتا ہے۔ نقاد اس صلاحیت کو استعمال کر کے حسن کو دریافت کرتا اور حین اشعار کی نشاندہی کرتا ہے۔ ذوق ایک ہم گیر صلاحیت ہے جس کی ترکیب میں عقل و فکر جذبات اور اجتماعی احساس تناسب بھی شامل ہوتا ہے۔ اجتماعی احساس تناسب سے مراد یہ ہے کہ ذوق اپنی پسند و ناپسند میں بڑی حد تک اجتماع انسانی کی پسند و ناپسند سے متاثر ہوتا ہے۔

ذوق کے لئے کڑے قوانین مرتب نہیں کئے جاسکتے لیکن اس کی پہچان کی کچھ علامتیں ہیں۔ ایک بڑی علامت یہ ہے کہ اس کے فیصلے اجتماعی احساس تناسب سے متاثر بھی ہوتے ہیں اور اس کے مطابق بھی ہوتے ہیں۔ فرد کا ذوق

بھی کم اہم نہیں مگر کسی اجتماع میں کوئی فرد اس امر کا مدئی نہیں ہو سکتا کہ اس کی پسند ساری دنیا پر بھاری ہے۔
 الا یہ کہ بعد میں اجتماع اس کی پسند کا ساتھ خود دینے لگے۔ بعض اوقات بعض نابغہ افراد ایسے بھی ہوتے ہیں جو زلنے
 کے ذوق کے خلاف ادب پیدا کرتے یا ادب پر رائے ظاہر کرتے ہیں لیکن بعد میں زلنے کے لوگ ان سے متفق ہو
 جاتے ہیں۔ — !

ذوق کی پسند اور افادیت

فرد کی آزادی تسلیم مگر اجتماعی ذوق کو تسلیم کے بغیر بھی چارہ نہیں اور اجتماعی ذوق محض ذوقی مسئلہ نہیں ہوا
 کرتا اس کے پیچھے اجتماعی ضرورتوں کے مادی پہلو بھی ہوا کرتے ہیں (ہر چند کہ وہ مد پر دہ ہوتے ہیں) اس لئے
 ذوق کو آفادہ سے الگ نہیں کہا جاسکتا۔ ذوق اجتماعی احساسات کا پابند ہے اور اجتماعی احساسات آفادہ سے منقطع
 نہیں ہو سکتے۔

اجتماعی احساسات و جذبات میں انسانی زندگی کی سب باتیں شامل ہیں جو آہ وہ انسان کے مادی فائدوں سے
 متعلق ہوں یا روحانی فائدوں سے — کسی ایک انسان کے نہیں سبھی انسانوں کے — بشرطیکہ یہ مادی مسئلے سمجھ
 لو بھجے عقل و دانش اور انسان کی عملی کارکردگی سے متعلق ہیں۔ ادب کی سطح پر یہ مادی مسئلے موجود رہیں گے مگر وہی
 جو ذوق کی نظر میں چھپیں گے اور جذبے بن چکے ہوں گے۔

مقصود یہ ہے کہ ادب میں مادی مسئلے ممنوع نہیں۔ یہ تو ہر زلنے کے حالات پر موقوف ہوتا ہے کہ کون سے مسئلے
 اجتماعی جذلوں کا درجہ حاصل کر چکے ہیں — ان کے اظہار میں اور ان سے متعلق تنقید میں ان اجتماعی جذلوں کی قدرو
 قیمت فیصلہ کن عنصر ہے مگر اصل بحث یہ ہوگی کہ ذوق کی نظر میں ان کا کیا مقام ہے اور ان کا اظہار کس سلیقے سے ہوتا
 ہے۔ — یعنی مواد میں حسن پیدا ہوا یا نہیں — ۹

ذوق کے معاون علوم اور فلسفے

ذوق ابتداءً ایک خدا داد ملک ہے مگر ذوقی فیصلوں، تجربوں اور تجزیوں کے بعد اہل دانش نے کچھ اصول مرتب

کئے ہیں جن کا شعور ذوق کو جلا بختا ہے۔ ان اصولوں کا نام علم جمال یا فلسفہ جمالیات ہے۔ فلسفہ جمال اپنی انتہائی حد تک پہنچ جانے کے باوجود جامع اور مکمل نہیں جس کے ہزار رنگ ایسے ہیں جن کو لفظوں اور اصطلاحوں میں مقید نہیں کیا جاسکتا۔ حسن کی صد ادا ایں ایسی ہیں جو 'لحظے' اور 'لمحے' سے متعلق ہیں۔ اس خاص لمحے کے بعد ان کا ہچکا نہیں کیا جاسکتا۔

سودا جو ترا حال ہے اتنا تو نہیں وہ

کیا جلتے تو نے اسے کس آن میں دکھیا

فلسفہ جمال کے اصول وسیع ہونے کے باوجود جامع و مانع نہیں جس ذوق کی مزید رہنمائی کر سکتا ہے اور جمالیات کے نئے اصول وضع ہو سکتے ہیں۔ انسان کی نظر اور خارجی اشیا کا حسن — ایک غیر غنیمت لامتناہی سلسلہ جذبہ انجذاب ہے۔

ہند سال می تو ان سخن از زلف یار گفت

دو بند آن سبش کہ مضمون نمازہ است

جب تصدیق ہے تو نظر کے زاویوں اور حسن کے بیچ و غم کا سلسلہ بھی لامتناہی ہے لہذا جمالیات کے مزید اصول بھی بنتے جائیں گے اور بنتے رہیں گے

ذوق اور قیمت کا سوال

ذوق کی اس بے گہراہمیت کو تسلیم کر لینے کے بعد VALUE کا سوال پھر بھی باقی رہ جاتا ہے۔

لیکن یہ یاد رہے کہ ذوق کی توجہ بندی میں نے کی ہے یعنی اجتماعی احساس تناسب جس کی تصدیق اسناد

کی زیادہ سے زیادہ تعداد کرتی ہو، اس کے مد نظر ذوق VALUE کی ضد نہیں۔ انفرادی ذوق VALUES

کو ٹھکرا سکتا ہے مگر اجتماعی احساس تناسب VALUES کو ٹھکرا نہیں سکتا کیونکہ ان VALUES کے ایک

حقے کا خالق خود احساس تناسب ہے۔ یعنی اس کی جمالیاتی قدریں کے پیدا کرنے میں خود ذوق حصہ دار ہے

باقی رہیں دوسری قدریں مثلاً معاشی قدریں، اخلاقی قدریں، معاشرتی قدریں، دینی قدریں وغیرہ تو ان میں ذوق

کی حیثیت صرف ایسے ناظر کی ہے جو یہ دیکھے۔

(۱) کہ ان قدر میں پرستش اجتماعی احساس جذبہ بنا ہے یا نہیں؟

(۲) یا مواد اظہار میں اگر حسن کا پیکر بن سکا یا نہیں؟

لہذا اس مسئلے میں ذوق غیر جانبدار تو ہے لیکن اجتماعی جذبوں کا محافظ ہو کر۔

تنقید

ڈاکٹر وزیر آغا

نقد الادب کے سلسلے میں مختلف مکاتب فکر کا ذکر جس شدت سے ہوا ہے اس سے یہ غلط فہمی عام ہو سکتی ہے کہ ہر نقاد پہلے خود کو کسی خاص فکری رویا میلان سے منسلک کرتا ہے اور پھر اپنے مسلک کی تشہیر کرتے ہوئے نقد کے کاروبار کا آغاز کر دیتا ہے حالانکہ جو نقاد ایسا کرتے ہیں اور انہیں انگلیوں پر گننا کچھ ایسا آسان نہیں (وہ بنیادی طور پر نقاد نہیں بلکہ اپنے اپنے نظریاتی مسلک کے ایسے مشہرین ہیں جنہوں نے تنقید کو بھی یکے از آلات جراحی کے طور پر استعمال کرنے کی کوشش کی ہے۔ ایک صحیح نقاد ہر فن پارے کو ایک منفرد تخلیقی کاوش قرار دیتا ہے اور اس کا جائزہ اس طور لیتا ہے کہ اس کی جمالیاتی چکا چوند میں اضافہ ہو جاتا ہے اگر تنقید نگار اتنا بھی نہ کر سکے کہ اس کی تنقید کے بعد فن پارے کے نیم برسنہ اور مدھم گوشے نو دینے لگیں تو پھر وہ اپنی مسامحی میں قطعاً ناکام ہے۔

در اصل نقاد کا منصب ہی کچھ ایسا ہے کہ وہ کسی فن پارے کے تنقیدی مطالعہ کے لئے ہمیشہ اپریشن تھیٹر ایسی جگہ کے بجائے تھیٹر کی ایٹیج ایسی جگہ کو استعمال میں لاتا ہے اس اعتبار سے اس کی حیثیت ایک سرجن کی نہیں بلکہ ایک ڈائریکٹر کی ہے اور وہ مریض کے لئے جسمانی صحت کا ملہ کا اہتمام کرتے کے بجائے اسے جمالیاتی خط فراہم کرتے اور یوں اسے روحانی طور پر صحت عطا کرتے کی کوشش کرتا ہے بعض ناقدین واقعتاً اپنی تنقید کو عمل جراحی میں تبدیل کر دیتے ہیں اور اس لئے نہ صرف چند صیادینہ والی روشنی بلکہ تیز چمکیلے آلات جراحی کو بھی استعمال کرتے ہیں ان لوگوں نے تنقید کی اس قسم کو فروغ دیا ہے جو مغرب میں ارسطو کے بعد نیکلاس بیکل تھریٹ کے نام سے عام ہوئی اور جس میں نقد الادب کے اصولوں اور کلیوں کی روشنی میں فن پارے کے حسن و قبح پر حکم رکھا گیا اور وہ اس وضع کی تنقید ان بزرگوں کے حصہ میں آئی ہے جو کمال مشقت اور جانفشانی سے بھرا تافیہ ردیف وزن اور تملق کی اغلاط کو نشان زد اور نقطوں کے آرائشی حسن کو اجاگر کرتے اور اسی کو خالص اور اصلی تنقید گردانتے ہیں مگر واقعہ یہ ہے کہ اس قسم کی تنقید فن پارے سے اس کا سارا حسن چھین لیتی ہے یعنی جب فن پارہ

اپریشن تھیٹر سے باہر آتا ہے تو اس کے عیب تو شاید باقی نہیں رہتے مگر خون کے کم ہو جانے کے باعث اس کی حالت یقیناً غیر موچکی ہوتی ہے۔

میں نے اوپر تنقید کو تھیٹر کی اسٹیج پر ہونے والی کارروائی سے تشبیہ دی ہے تو یہ محض زرب داستان کی خاطر نہیں بلکہ اس لئے کہ اس مثال سے تنقید کا اصل منصب واضح ہوتا ہے اسٹیج کے لوازمات میں سے اہم ترین شے وہ پردہ ہے جو ڈراما کو ایک زمانی اور مکانی پس منظر عطا کر دیتا ہے یعنی اس کی مدد سے ہم جان سکتے ہیں کہ ڈراما کی کہانی کس ماحول، زمانے یا وقت سے متعلق ہے تنقید میں فن پائے کو اس کے سیاسی، سماجی اور معاشی تناظر میں دیکھنے یا اس کے ذہنی اور نفسیاتی محرکات کو اجاگر کرنے کی جو کوشش ہوتی ہے اس کی نوعیت بھی کچھ ایسی ہے لوئیس آرنڈ ریڈ نے اس قسم کی تنقید کو پس منظر تنقید (CONTEXTUALIST CRITICISM) کا نام دیا ہے اس کے تحت اگر پس منظر معاشی اور طبقاتی ہو اور اس کی روشنی میں فن پائے کا جائزہ لیا جائے تو تنقید مارکسی کہلاتی گی اور اگر پس منظر معاشرتی یا تاریخی ہو تو یہ دیکھنے کی کوشش ہوگی کہ فن کار یا فن پائے پر کون کون سے معاشرتی تاریخی عوامل اثر انداز ہوتے ہیں اسی طرح پس منظر نفسیاتی محرکات سے بھی متعلق ہو سکتا ہے ناکہ فن پارے کی تعمیر میں نفسیاتی عوامل کا سراغ لگایا جائے ایسی تنقید (PSYCHOLOGICAL APPROACH) کے تحت شمار ہوگی پھر اگر پس منظر انسان کے اس مشترکہ نسلی اور ثقافتی سرایت سے عبارت ہے جو خود کو (ARCHETYPAL IMAGES) یا اساطیری علامتوں میں اجاگر کرتا ہے تو اس کی روشنی میں فن پائے کا جائزہ (ARCHETYPAL APPROACH) کے تحت شمار ہوگی۔

اب لحاظ رکھئے کہ ڈراما کا ڈائریکٹر اپنے صحیح منصب سے دست بردار ہو کر کسی نظریے کی ترویج و اشاعت کے لئے اپنی تمام تر مسماعی کوششیں کر رہا ہے گویا اس کا مقصد ڈراما کی فنی پیش کش یا اس سے جمالیاتی حظ کی تحصیل نہیں بلکہ اسے کسی نظریے کی اشاعت اور فروغ کے کام پر مامور کرنا ہے چنانچہ وہ بڑے التزام کے ساتھ اپنے تھیٹر میں پیش ہونے والے ڈراموں کو ایک ہی مخصوص پردہ (پس منظر) جمیا کرتا ہے اور اس بات کی مطلق پرواہ نہیں کرتا کہ ڈراما کی کہانی سے اس پس منظر کا سروے کوئی تعلق ہے بھی یا نہیں، اردو تنقید میں اس کی لاتعداد دردناک مثالیں موجود ہیں، غالب اقبال اور میر کو طبقاتی کشمکش کے حوالے سے جیسا دیکھا

کہا تو یہ اسی انتہا پسند نقطہ نظر کا مظاہرہ تھا ان دنوں مارکسی نظریے کے فروغ کے بھی تنقید نگاروں کے ہاں ایک مخصوص فریم ورک (پدہ) کو بڑے التزام کے ساتھ استعمال کرنے کی روش کو ابھارا ہے چنانچہ انجمنوں اور حلقوں میں جو تنقید ہوتی ہے اس کا منتہائے نظر بھی ایسی ہی طرح رنگ کا پردہ جھانکنا کے سوا کچھ نہیں میرا موقف یہ ہے کہ ایک اچھا ڈائریکٹر اپنے تمام ڈراموں کے لئے ایک ہی پرنٹسٹر پردہ استعمال نہیں کرتا بلکہ ہر کہانی کی ضرورت کے مطابق پردے کا انتظام کرتا ہے مقصود محض یہ ہوتا ہے کہ کہانی کے اندر کے بعض معنی ابھار کر اُٹھا کر کیا جائے پردہ تو تمثیل کی وہ معنوی پرچھائیاں ہیں جو اس کے چھپے ہوئے گوشوں کو سامنے لاتی ہے اور اسے دیکھ کر کہانی کے پلاسٹر پہلوؤں کو گرفت میں لیا جاسکتا ہے دوسری طرف خیال فرمائیے کہ کہانی تو سونی مہینوں کی ہے اور پردے پر معرکہ مہی بال کی تصویر بنائی گئی ہے تو سارا ڈرامہ مضحکہ خیز ہو کر رہ جائے گا پس منطقی تنقید میں یہی نقص ہے کہ اگر وہ انتہا پسندی کا شکار ہو جائے تو تمثیل سے زیادہ اس کے پردے (پس منظر) پر توجہ مبذول کرتی ہے اور تمثیل کے حسن کو نمایاں کرنے کے بجائے تمثیل کو پس منظر کی اشاعت کے لئے ایک ذریعہ بنا لیتی ہے مگر جہاں ایسا نہیں ہوتا اور تمثیل کو اس کے واقعی پس منظر سے منسلک کر دیا جاتا ہے تو اس کے حسن میں معتدیا اضافہ ہو جاتا ہے، سو بات کا انحصار ڈائریکٹر پر ہے اگر اس کے اندر کائن کا اس کے نظریاتی کمپٹرن پر غالب ہے تو وہ ایک عمدہ تمثیل پیش کرے گا ورنہ پراپوگنڈے کا مرکب ہو جائے گا واضح ہے کہ اگر تمثیل کا واقعی پس منظر پیش ہو تو اس کے اثر میں اضافہ ہوتا ہے اور مصنوعی پس منظر کا اہتمام ہو تو اس کا اثر نابل ہو جاتا ہے چنانچہ بعض مارکسی ناقدین نے جب ایک ایسے فن پارے کو طبقاتی پس منظر میں دیکھا جس کے اندر طبقاتی امتیازات کی طرف اشارات موجود تھے تو اس کی جا لیا تو چکا چونکہ میں اضافہ ہوا اور جہاں مارکسی ناقدین دور کی کوڑی لائے اور ایک مخصوص عینک ہی سے تمام فن پاروں کو دیکھنے لگے تو ان کی یہ مسامحہ مشکور نہ ہو سکیں دراصل ساری بات رویت کی ہے اور یہ مارکسی ناقدین تک ہی محدود نہیں نفسیاتی، عمرانی اور اخلاقی تنقید کے نام لیا بھی اکثر افراد و نظریات کا اسی طرح شکار ہوتے ہیں

یہ تو تھا پس منظر کا قفسہ مگر پس منظر تنقید ہی تنقید کا واحد رنگ نہیں، اوپر نیچا سیکل تنقید کا ذکر ہوا ہے اس کے علاوہ ناقدین کا وہ گروہ بھی ہے جو فن پارے کے پس منظر کو مطالعہ کے دائرے سے خارج کر کے اُن کی تصورات کو اہمیت دیتا ہے جو فن پارے کے مطالعہ سے اس کے اپنے ذہن میں چھریک پلتے ہیں ایسی ہی صورت کچھ یوں ہے کہ ڈائریکٹر پس منظر کو اجاگر کرتے والے پردے کو سفید یا سیاہ حالت میں چھوڑ دے تاکہ ناظرین کی

ساری توجہ تمثیل اور اس کے کرداروں پر مرکوز ہو جاتے اور پھر ان پر ایسے زاویوں سے روشنی ڈالے کہ جب کسی کردار کے لب ہلین یا ہاتھ لہراتیں تو اس سے ناظر کے اپنے اندر محسوسات کروٹیں لینے لگیں اور تصورات متحرک ہو جائیں مگر قباحت اس میں یہ ہے کہ پس منظر کی تنقید کی طرح تاثراتی تنقید کی یہ صورت بھی حجب انتہا پسندی کا مظاہرہ کرتی ہے تو اصل فن پارے سے صرف نظر کر کے نقاد کی داخلی دنیا کی جھلک دکھانا شروع کر دیتی ہے اور اصل فن پارہ تنقید کے پس سے محروم رہ جاتا ہے

میرے نزدیک نقاد کا اصل کام یہ ہے کہ وہ حجب کسی فن پارے کا تنقیدی جائزہ لے تو اپنے ذہن سے حملہ ذاتی اور نظریاتی تعصبات کو فلج کر کے ایسا کرے اور اس بات کو ملحوظ رکھے کہ تنقید اگر فن پارے کی جالیاتی چکاچوند میں اختلاف کا موجب نہیں بن پاتی تو اس کا کوئی جواز موجود نہیں، مراد یہ کہ نقاد اپنے مطالعہ میں اولین حیثیت فن پارے کو دے اور فن پارے کے اندر چھپے ہوئے امکانات کی روشنی میں اپنی تنقیدی حس کو رستے کار لائے نہ یہ کہ اپنے نظریات یا تاثرات کا عکس فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے ایک اعلیٰ فن پارہ محض ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا۔ اس کی متعدد عمودی اور افقی پرتیں ہوتی ہیں چونکہ فن کار اور اس کی تخلیق میں روح اور جسم کا رشتہ ہے اس لئے اگر فن کار اپنے تخلیق عمل میں کامیاب ہو جائے تو فن پارے میں اپنی ساری ذات کو سمو دیتا ہے اور اس کی ذات میں جو گہرائی یا وسعت ہے وہ بھی لامحالہ فن پارے میں منتقل ہو جاتی ہے۔ یہی وہ راستہ ہے جس سے فن کار کا نظریاتی جھکاؤ، مذہبی میلان، جمالیاتی ذوق، نسلی سرمایہ اور شخصی میلانات بھی فن پارے کے تار و پود میں شامل ہوتے ہیں نقاد کا کام یہ ہے کہ وہ فن پارے کا اس کی اصلی اور واقعی صورت میں جائزہ لے اور اس میں جو نمایاں جہت اسے نظر آئے اس کا مطالعہ کرے نہ یہ کہ اپنے ذہن کی کسی جہت کو فن پارے میں تلاش کرنے کی سعی کرے۔ چنانچہ اگر فن پارہ میں اساطیری جہت نمایاں ہے تو بعض اشارات ناقد کو اس کی ٹائپل انداز تنقید کی طرف راغب کریں گے اور اگر طبقاتی اشارات نمایاں ہیں تو مارکسی انداز تنقید کی طرف اسی طرح اگر نفسیاتی یا اخلاقی پہلو زیادہ نمایاں ہے تو اس کا جائزہ لینے کے لئے نفسیات یا اخلاقیات سے مدد درکار ہوگی مطلب یہ کہ تمثیل خود ہی اپنے پس منظر کے لئے ایک خاص طرح کا پردہ منتخب کرنے کی تحریک ہے اور اس انتخاب کو ڈائریکٹر کی صوابدید پر نہ چھوڑے بغیر ناظر کے تاثرات کو تمثیل سے منقطع ہو کر خود مختاری کا اعلان کرنے سے باز رکھے۔

بعض لوگوں نے نیو کلاسیکل پس منظر یا اخلاقی تنقید کو یک طرفہ اور نامکمل قرار دے کر امتزاجی تنقید SYNTHETIC CRITICISM کے حق میں آواز بلند کی ہے ان کا موقف کچھ یوں ہے کہ ڈائریکٹر

اسٹیج کو مختلف گوشوں اور زاویوں سے اس طور منظر کرے کہ تمثیل اور اس کے کرداروں کی ساری دنیا روشن ہو جائے مگر محض اسٹیج پر روشنی انڈیل دینے سے تو بات نہیں بنتی نیز اگر تمثیل میں کوئی خاص معنوی زاویہ اگر موجود ہی نہیں تو باہر سے آنے والی روشنی کا سیلاب اسے کس طور گرفت میں لے گا! اس لئے میرے نزدیک امتزاجی تنقید کا مندرجہ بالا مفہوم کوئی اہمیت نہیں رکھتا البتہ اگر اس سے مراد یہ لی جائے کہ نقاد کے علم اور مطالعہ کا دائرہ وسیع ہو اور وہ فن پارے کا جملہ تنقیدی زاویوں سے جائزہ لینے پر قادر ہو مگر ایک وقت میں انہیں زاویوں کو استعمال کرے جن کی طلب خود فن پارے کے بطون میں موجود ہے تو پھر میں اس سے متفق ہوں مگر ساتھ ہی میں یہ بھی پوچھوں گا کہ کیا ضرور ہے کہ تنقید کی اس صورت کو امتزاجی تنقید ہی کا نام دیا جائے کیونکہ یہ بھی تو ممکن ہے کہ کوئی فن پارہ نقاد کے ہاں صرف ایک ہی انتقادی زاویے کو ہمہ گیر لگائے اور وہ دوسرے جملہ زاویوں سے صرف نظر کر کے محض اس زاویے کو بروئے کار لانے کی کوشش کرے اس لئے اصل شے فن پارہ ہے جو اگر اعلیٰ ہے تو یقیناً اپنی جگہ منفرد اور یکتا ہے چنانچہ ضروری ہے کہ نقاد بھی اس کی یکتائی اور انفرادیت کا احترام کرے اور اسے کسی بنے بنائے کلیتہً، زاویے یا نظریے کی روشنی میں دیکھنے کے بجائے اس بات کا انتظار کرے کہ خود فن پارہ اسے کون سے زاویے کے استعمال پر مجبور کرتا ہے اگر فن پارہ اپنی تخلیق کے دوران فن کار کو تکمیل سے پکڑ کر اس سے ایک خاص وضع کا کام لیتا ہے تو وہ نقاد کی تنقیدی حس کو براہ نیگت کر کے خود نقاد سے بھی کچھ ایسا ہی سلوک کرتا ہے جو ناقدین اپنی اس مجبوری کا اعتراف نہیں کرتے اور فن پارے پر حاوی ہو جانے کی کوشش کرتے ہیں فن پارہ ان کے لئے چھوٹی مٹی شامیت ہوتا ہے اور اپنے دروازے اور کھڑکیاں مقفل کر کے قلعہ بند ہو جاتا ہے پھر نقاد چاہے کتنے ہی تیر و تفنگ استعمال کرے اور کتنے ہی فلک شکاف فیرے لگاتے وہ کبھی اس قلعے میں داخل ہونے میں کامیاب نہیں ہو سکتا۔

اردو تنقید میں جدید رجحانات

ڈاکٹر عجلوت بریلوی

ادب میں نئے رجحانات، بدلتے ہوئے حالات اور ان کے نتیجے میں پیدا ہونے والے نئے نئے خیالات و نظریات کے زیر اثر پیدا ہوتے ہیں۔ جب معیاروں میں تبدیلی ہوتی ہے اقدار نئی صورت میں اختیار کرتی ہیں تو ادیب بھی ان سے متاثر ہوتا ہے۔ یہ تبدیلیاں نمایاں طور پر تنقید میں سب سے زیادہ نمایاں ہوتی ہیں بلکہ حقیقت تو یہ ہے کہ تنقید ادب کی مختلف اصناف میں ان تبدیلیوں کو شعوری طور پر وجود میں لانے کے لئے تحریک کا کام کرتی ہے وہ براہ راست یا بالواسطہ طور پر ادب کو نئے راستے دکھاتی ہے اور ان راستوں پر تخلیقی فن کاروں اور ادیبوں کو گامزن کرتی ہے وہ ان کے نئے جنوں کے لئے نئے دیرالوں کو تلاش کرتی ہے اور انہیں اس افق پر پرواز کرنے کے لئے انداز سکھاتی ہے اس اعتبار سے تنقید کا منصب بہت بلند ہے اور وہ ادب کی دنیا میں منفرد مقام پر فائز نظر آتی ہے۔

اردو ادب کے ہر دور میں تنقید نے اس اعتبار سے اہم کارنامے انجام دیئے ہیں اس نے ادبی تخلیق کے سلسلے کو قائم اور باقی رکھا ہے اس نے تخلیقی فن کاروں، ادیبوں اور شاعروں کی ادبی تخلیق کی طرف راغب کیا ہے اس نے حالات کی مزاج دانی کی اور تخلیقی فن کاروں میں مزاج دانی کے اس شعور کو بیدار کیا ہے اس نے تخلیق کے گڑ سکھائے ہیں اس کے جو آداب ہیں ان سے تخلیقی فن کاروں اور پڑھنے والوں دونوں کو آشنا کیا ہے زندگی انفرادی اور اجتماعی اعتبار سے جو تعلق رکھتی ہے تنقید نے ہمیشہ ان کا احساس دلایا ہے۔ خیر اور شر کی آویزش میں اس نے ہر دور میں حسن کی قدروں کے صحیح خدو و حال نمایاں کئے ہیں۔ زندگی میں فکری تحریکوں کو اس نے سہارا دیا ہے، یہ اور بات ہے کہ وہ خود تحریکوں سے متاثر بھی ہوئی ہے، اس نے جینے کے ڈھنگ سکھائے ہیں۔ زندہ رہنے کے آداب کو شخصیتوں کا جز بنایا ہے۔ اس نے حسن و جمال کی نئی سے نئی قدروں کی نہ صرف ترجمانی کی ہے بلکہ ان قدروں کو عام کرنے کا ایک ماحول بھی پیدا کیا ہے اور اس طرح ہر اعتبار سے زندگی کے ماحول میں ایسی شعلیں دے دی ہیں جن سے دور دور تک اچالا پھیلا ہے اور روشنی کے دریا موجزن

ہوئے ہیں۔

سرسید، حالی، شبلی، عبدالحق اور ان کے بعد آنے والے بے شمار نقادوں کی تنقیدی تحریروں میں اسی صورتحال کی عکاس اور ترجمان ہیں اور ان کے گہرے اثرات ہمیں نئے نقادوں کی تنقیدی تحریروں میں نظر آتے ہیں یہ اور بات ہے کہ انھوں نے موجودہ حالات کے زیر اثر پیدا ہونے والے نئے رجحانات کے دروازے بھی اپنے اوپر بند نہیں کئے ہیں۔ برخلاف اس کے انفرادی اور اجتماعی زندگی میں نئے خیالات و نظریات کے زیر اثر اپنی تنقیدوں میں بھی ایسے ایسے دنگ ابھارے ہیں اور ایسے ایسے آہنگ نمایاں کئے ہیں جن کو صحیح معنوں میں نئے رجحانات کا نام دیا جانا چاہیئے۔ آج کی تنقید ان رجحانات کی صحیح علمبردار ہے۔

بیسویں صدی کے تقریباً تیس چالیس برسوں میں مغرب سے اثر قبول کرنے کا رجحان ہمارے ہاں عام رہا ہے چنانچہ ہمارے بیشتر بزرگ نقادوں نے مغرب کے انداز تنقید اور افکار تنقید کو معیار سمجھ کر بیشتر ایسی تنقیدیں لکھی ہیں جن میں ہماری ذہانت و فطانت کا اظہار نسبتاً کم ہوا ہے۔ ایک زمانہ تھا، اور اس کو ابھی زیادہ عرصہ نہیں گزرا، کہ مغربی مفکر اور نقادوں کے اقوال اور خیالات و نظریات سے تنقیدی مقالات کا آغاز کیا جاتا تھا اور جو خیالات ان مقالات میں پیش کئے جاتے تھے ان کی بنیادیں بھی مغربی خیالات و نظریات اور مغربی معیاروں پر استوار نظر آتی تھیں یہاں تک ہوتا تھا کہ مغربی مفکرین کے لمبے لمبے اقتباسات مقالات کے درمیان دیئے جاتے تھے جن سے پڑھنے والوں کے اپنے افکار و خیالات ٹھوکریں کھانے لگتے تھے کوئی بات کہنی ہوتی تھی اور کسی خاص خیال کا اظہار کرنا ہوتا تھا تو کسی مغربی مفکر یا نقاد کے قول سے اس کا آغاز کیا جاتا تھا۔ عمرانی، جلالیاتی، نفسیاتی، غرض ہر قسم کی تنقید میں یہ رجحان عام نظر آتا تھا لیکن جدید دور کے نقادوں نے اس صورت حال کو شدت سے محسوس کیا اور اس سے دامن چھڑانے کی کوشش کی چنانچہ بیشتر نقادوں نے اپنی تحریروں کے ذریعے سے یہ احساس دلایا ہے کہ ہر قوم کا ادب اپنی مخصوص تہذیب کا آئینہ دار ہوتا ہے، اس کے اپنے مخصوص معیار ہوتے ہیں مخصوص قدریں ہوتی ہیں اس لئے اس قوم کے ادب کو انہیں معیاروں سے جانچنا اور پرکھنا چاہیئے کیونکہ اس کی ذہانت اور فطانت کا صحیح اندازہ اسی طرح ہو سکتا ہے۔

بلاشبہ اس رجحان کا پیدا ہونا اس آزادی کا مرہون منت تھا۔ جو ہم نے تقریباً ڈیڑھ سو سال کی مسلسل جدوجہد کے بعد حاصل کی تھی اور جس کے لئے ہم نے کچھ ایسی قربانیاں دی تھیں جو تاریخ کے صفحات میں ہمیشہ زندہ و تابندہ رہیں گی۔ یہ تو نہیں کہا جاسکتا کہ آزادی کے آتے ہی ادب اور تنقید دونوں کی کایا پلٹ ہو گئی

مغرب اور مغربی افکار کے اثرات بہر صورت باقی رہے اور شاید آج تک کسی نہ کسی صورت میں اپنے آپ کو نمایاں کرتے رہتے ہیں لیکن اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ آزادی کے بعد ہمارے ادب اور تنقید دونوں نے ایک کروٹ لی اور اس نے غیر شعوری طور پر مجموعی اعتبار سے اپنے انداز اور رنگ و آہنگ کو بدلا چنانچہ مغربی افکار کی چھاپ کے اثرات خامی حد تک زائل ہونے لگے۔ مغربی مفکرین کے اقوال اور ان کی تحریروں کے اقتباسات کو پیش کرنا علمی حلقوں میں معیوب سمجھا جانے لگا اور اس طرح اس رجحان کے اثرات کا رنگ وقت کے ساتھ ساتھ ماند پڑتا گیا۔

سیاسی مصلحتوں کے پیش نظر آپ جو کچھ بھی کہیں لیکن ایمان کی بات یہ ہے کہ اردو ادب اور تنقید اسلامیان ہند کی تہذیب و ثقافت اور ان کی ذہانت و فطانت کے صحیح ترجمان اور عکاس ہیں اور جس طرح اس تہذیب و ثقافت اور ذہانت و فطانت کا اظہار اردو ادب میں ہوا ہے شاید ہی کسی دوسرے شعبے میں ہوا ہو یہی وجہ ہے کہ انادی کے بعد ایک قوادیبوں اور نقادوں میں اس حقیقت کا احساس شدید سے شدید تر ہوا اور دوسری طرف اس کو صحیح قومی بنیادوں پر استوار کرنے کے خیالات عام ہوئے۔ اس صورت حال نے تنقید میں دو رجحانات کو عام کیا، ایک تو اسلام کے تہذیبی سرمائے اور خصوصاً اس تہذیبی سرمائے سے محبت جو اس بزرگ عظیم میں پروان چڑھا اور دوسرے اس زمین سے محبت جس نے اسلامی تہذیب و ثقافت کی انتہائی رچی ہوئی صورت کو جنم دیا اور جس کے نتیجے میں ایک نہایت جاندار معاشرہ وجود میں آیا۔

اردو تنقید نے گزشتہ تیس چالیس برسوں میں اس رجحان کی طرف خصوصی توجہ کی ہے اور دعوے کے ساتھ یہ کہا جاسکتا ہے کہ اردو کے تمام نقادوں نے، چاہے وہ کسی بھی سیاسی نظریے اور تہذیبی رویے سے تعلق رکھتے ہوں، اپنی تنقیدوں میں اس رجحان کو بنیادی حقیقت دی، اور براہ راست یا بالواسطہ طور پر اس کے اثرات ہماری تنقید اور ہمارے ادب پر بہت گہرے ہوئے۔

پاکستان میں تو خیر ادب اور تنقید دونوں میں اس رجحان کو فروغ ہونا ہی چاہیے تھا۔ اس لئے کہ پاکستان کا قیام ہی ان بنیادوں پر عمل میں آیا تھا لیکن ہندوستان میں بھی اس کے اثرات اردو ادب اور تنقید دونوں میں نمایاں طور پر نظر آئے اس لئے کہ ہندوستان میں رہنے والے مسلمانوں نے باوجود وفاداری کے اس سیاسی نعرے کے جو تقسیم کے بعد بعض رہنماؤں نے انہیں دیا تھا اسلامیان ہند اسلامی تہذیب اور تہذیبی روایت کو سینے سے لگا کر رہے بلکہ شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ اس اسلامی تہذیب اور تہذیبی روایت کی قدر و قیمت کا احساس ان کو کچھ زیادہ

ہوا۔ چنانچہ علی گڑھ، بکھنو، حیدرآباد، پٹنہ اور بمبئی نے کئی نقاد ایسے پیدا کئے جنہوں نے اپنی تنقیدوں میں ہندو اسلامی تہذیبی روایت کی اہمیت کو واضح کیا اور اس کی ترجمانی کو ادب کے لئے ضروری قرار دیا۔ اس کا اظہار کہیں تو اردو کے کلاسیکی شعراء کی صوفیانہ شاعری کی اہمیت کے اظہار کے طور پر ہوا، کہیں اعلیٰ انسانی اور اخلاقی اقدار کی وضاحت کی گئی جو اس تہذیبی روایت میں بنیادی حیثیت رکھتی ہے۔ کہیں انسان کی عظمت کے احساس کی صورت میں اس رجحان کا اظہار ہوا۔ اس زمانے میں علامہ اقبالؒ کا مطالعہ پاکستان اور ہندوستان دونوں مملکتوں میں تنقید کا خاص موضوع رہا اور اس کا بنیادی سبب اسلامی فکر کی عظمت کا احساس اور اسلام کی تہذیبی اور انسانی اقدار کی اہمیت کا خیال تھا کہ علامہ اقبالؒ کی شاعری اسی حوالے سے صحیح طور پر جانی اور پہچانی جاسکتی ہے۔

یہ حقیقت تو سب پر واضح ہے کہ اس پر عظیم میں آزادی خون میں نہا کر آئی تھی اور اس نے خود زندگی کو خون میں نہلا دیا تھا اسباب اس خون آشامی کے جو کچھ بھی ہوں، ذمہ داری اس کی انگریزوں، ہندوؤں اور مسلمانوں میں سے جن پر بھی ڈالی جائے اس سے اختلاف ہو سکتا ہے لیکن یہ حقیقت ہے کہ اس حمام میں سب ننگے ہو گئے تھے اور خون کی یہ ہولی سب نے مل کر کھیلی تھی۔ کبھی کسی نے سوچا ہے کہ یہ کتنا بڑا المیہ تھا کہ جب آزادی کی دولت ہاتھ آئی اور یہ گرانقدر خزانہ ہر ایک کے حصے میں آیا تو خون کی ندیاں بہہ نکلیں بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ ایک قلمزم خون، موجزن ہو گیا۔ یہ خون انسانوں کا خون تھا۔ یہ ہندوؤں، مسلمانوں، سکھوں، سب کا خون تھا۔ یہ خون بڑے بڑوں کو اپنے دھارے کے ساتھ بہا لے گیا۔ نفرت کی آگ بڑی طرح بھڑکی۔ انسان حیوان سے بھی بدتر ہو گیا۔ نفرت کی وہ آگ بھڑکی کہ خدا کی پناہ انسانیت، محبت، وضع داریاں سب اس طوفان میں خس و خاشاک کی طرح بہہ نکلیں اور اس صورتحال نے بزرگ عظیم کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کو ایک جہنم بنا دیا۔

لیکن ادیبوں اور نقادوں پر اس کا رتبہ عمل یہ ہوا کہ خالص انسانی زادیہ نظر سے اس آشوب قیامت کو دیکھنے لگے۔ انہوں نے اس طوفان میں اپنے قدم جمائے رکھے ان کے معیار ڈانوا ڈول نہیں ہوئے۔ قدیں متزلزل نہیں ہوئیں بلکہ پھلکے ادب میں تو خیر دو ایک ایسی مثالیں مل بھی جائیں گی جس میں کسی خاص فرقے یا حلقے کے ساتھ کسی حد تک نفرت کا اظہار ہوا ہے لیکن یہ بات فخر کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ تنقید میں اس قسم کی کوئی مثال ڈھونڈھنے سے بھی نہیں ملے گی۔ تنقید نے تو اس زمانے میں بھی انسانی اقدار کو بڑھا دیا انسانی رشتوں کی اہمیت کی وضاحت کی۔ زندگی کے جذباتی، جمالیاتی اور روحانی پہلوؤں کی حقیقت کو واضح کیا اور محبت جو جادو جگاتی ہے یا جگا سکتی ہے اس پر مختلف زاویوں سے بھرپور روشنی ڈالی اور اس طرح ایسے ادب کا نقشہ پیش کیا جو طبقاتی یا فرقہ وارانہ رنگ و آہنگ

سے یکسر پاک ہو جس میں انسانی رشتوں کی اہمیت کا صحیح احساس ہو جس میں خوفِ خدا ہو، محبت ہو، تعمیری اور مثبت زاویہ نظر ہو۔ ایسا تعمیری اور مثبت زاویہ نظر جس میں انسان اپنے دشمنوں تک سے محبت کرنے کو معیار سمجھتا ہو۔

یہ جو آجکل ادب اور تنقید دونوں میں تصوف کے خیالات و نظریات اور صوفیا کرام کی رشد و ہدایات کا مختلف زاویوں سے اتنا ذکر ملتا ہے اور اس کے اس نظام کو اس قدر اہمیت دی جاتی ہے اس کی بنیادی وجہ یہی محبت اور یگانگت ہے جس کو ہمارے نقاد زندگی بسر کرنے کا گڑ جانتے اور افراد کے لئے باعثِ نجات سمجھتے ہیں۔ ایک زمانہ تھا جب ہماری تنقید میں تصوف کو زندگی سے فرار کا ذریعہ اور مسائل سے روگردانی کا ایک وسیلہ تصور کیا جاتا تھا لیکن موجودہ دور میں تصوف کو ایک تحریک اس کے اصولوں کو مثالی اصول اور اس کے نظام کو ایک مکمل نظام حیات بنا کر پیش کیا جا رہا ہے۔ ظاہر ہے کہ جب ہمارے نقاد تصوف کی باتیں کرتے ہیں، ادب میں اس کے نظام کو تلاش کرتے ہیں، انفرادی اور اجتماعی زندگی کے لئے اس کو باعثِ طمانیت سمجھتے اور موجبِ مسرت گردانتے ہیں تو گو یادہ اس حقیقت کا اظہار کرتے ہیں کہ تصوف کے اصول انسانیت کو انتہائی بلندیوں پر پہنچاتے اور فرد اور معاشرے کو ترقی سے ہمکنار کرتے ہیں۔ تصوف میں توحید، عشق رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم، انسانوں سے محبت اور عقود و درگزر کو بنیادی حیثیت حاصل ہے اور تنقید کے اسی رجحان کا یہ اثر ہے کہ آج کا لکھنے والا تصوف کو عزیز رکھتا ہے اور یہی وجہ ہے کہ مولانا رومؒ، حضرت امیر خسروؒ، میر تقی میرؒ، حضرت خواجہ میر دردؒ، غالبؒ اور اقبالؒ کو سمجھنے کی کوشش کرتا ہے اس لئے کہ ان سب کے حوالے سے زندگی، معاشرت اور تہذیب و ثقافت کے نشیب و فراز اس کے سامنے اپنے آپ کو بے نقاب کر دیتے ہیں اور وہ ان سب کے اسرار و رموز سے آگاہی حاصل کر لیتا ہے ذاتی طور پر نہ صرف میرا یہ عقیدہ ہے بلکہ بیشتر اور نقادوں کے نزدیک یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ اگر ہمارے پاس تصوف کا سہارا نہ ہوتا، اور صوفیائے کرام اور بزرگانِ دین کے افکار و خیالات کی شمعیں فروزاں نہ ہوتیں تو شاید زندگی کی وہ مرق ہمارے ہاں دور دور تک نظر نہ آتی اور ہم سب اندھیرے میں بھٹکتے پھرتے۔ ہمارے آس پاس اور گرد و پیش ایک زمانے سے کیسا گھپ اندھیرا ہے کہ ہم سب اس اندھیرے میں ٹانک ٹوٹیاں مار رہے ہیں۔

موجودہ دور میں ہمارے بیشتر نقادوں نے اس حقیقت کو محسوس کیا اور براہِ راست یا بالواسطہ طور پر اپنی تنقیدی تحریروں میں اس کی اہمیت واضح کی جس کے نتیجے میں ادیبوں اور تخلیقی فن کاروں نے اس کے اثبات قبول کئے اور عالم یہ ہو گیا کہ موجودہ لکھنے والوں کی تخلیقی تحریروں میں حضرت داتا گنج بخشؒ، مولانا رومؒ، حضرت امیر خسروؒ، میر تقی میرؒ،

خواجہ میر درد، غالب اور علامہ اقبال کے افکار و خیالات پر دے کے پیچھے جھانکتے ہوئے نظر آتے ہیں بلکہ شاید یوں کہنا زیادہ صحیح ہے کہ ان کے تخلیقی جوہر میں صوفیائے کرام کے افکار و خیالات، شیر و شکر کی طرح ایک دوسرے میں سرایت کئے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

جدید تنقید نے موجودہ زمانے میں ایک چیز پر اور زیادہ زور دیا ہے اور وہ ہے اپنی زمین سے محبت اور اس کیساتھ گہری وابستگی، بلکہ وہابانہ وابستگی۔ آزادی سے قبل، ہماری تنقید میں ایک رجحان ایسا تھا جس کو بین الاقوامیت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس کے تحت جن نقادوں نے عمرانی تنقید کی طرف توجہ کی، انھوں نے کچھ تو اثرات کی تحریکوں کے زیر اثر اور کچھ بین الاقوامیت یا بین الاسلام کے زیر اثر ایسے خیالات عام کئے جن میں ایک عالمگیر انقلاب، نظام اقدار کی ہمواری، مساوات، طبقاتی تفریق، جدید باقی مادیت اور اس طرح کے بے شمار معاملات کو بنیادی حیثیت حاصل تھی ان معاملات کو عمرانی تنقید کی بنیاد بنا کر یہ نقاد ادبِ اظہار خیال کرتے تھے اس قسم کی تنقید میں بلاشبہ کچھ ایسے معیار ضرور تھے جن کی بین الاقوامی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔ اثرات کیست کے علمبردار نقادوں نے تو بین الاقوامیت کے خواب دیکھے اور بین الاقوامیت کے علم برداروں نے عالم اسلام کو اپنے پیش نظر رکھا اور اس طرح سارے عالم اسلام کو اپنا مرکز تصور کیا۔ تنقید اور ادب دونوں کو ان رجحانات سے کچھ فائدے ضرور پہنچے، ان کا ذہنی افق وسیع ہوا اس میں فکری گہرائی بھی پیدا ہوئی، ایک وسیع پس منظر بھی انہیں نصیب ہوا جسکی وجہ سے فکر و خیال میں ایک کشادگی پیدا ہوئی۔ سیاسی غلامی نے ان خیالات کو ہوا دی اور اس طرح ان رجحانات کو خاصے حصے تک سرسبز و شاداب رکھا لیکن جب آزادی کی ہوا چلی اور اس زمین پر چلی جو آزادی نے، یہیں عطا کی ہے تو بین الاقوامیت کے رجحانات تنقید میں کچھ ماند سے پڑنے لگے شدت ختم سی ہونے لگی اور ان رجحانات کے علمبرداروں کے ہاں بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر خاصی حد تک کچک پیدا ہو گئی۔ توازن اور اعتدال کا دامن بھی انھوں نے تھام لیا اسلئے ان رجحانات کے اثرات تو بہر صورت باقی رہے اور آج بھی باقی ہیں لیکن ان رجحانات کی اصل شکل اب کچھ بدل سی گئی ہے۔

آج کل تو جیسا کہ پہلے بھی کہا گیا ہے، ہمارے نقادوں کا ایک طبقہ زمین کی بات زیادہ کرنے لگا ہے اور کھل کر کہنے لگا ہے۔ اسکی وجہ یہ ہے کہ انہیں ایک تحریک کے نتیجے میں جو ایک نیا وطن ملا ہے وہ ایک عظیم تہذیب کا گہوارہ ہے اس کے پیچھے ایک لمبی تاریخ بھی ہے ایک مخصوص معاشرت اور تہذیب بھی ہے۔ ان نقادوں نے اس معاشرت اور تہذیب کے ساتھ ساتھ اس سرزمین وطن کا ذکر بڑی محبت اور عقیدت سے کیا ہے ان کی تحریریں تخلیقی فنکاروں سے اس بات کا قضا کرتی ہیں کہ وہ اس سرزمین کی خوبصورتی، اسکے پہاڑوں، دریاؤں، کھیتوں اور میزہ زاروں، اس کے رہنے والوں

اور اس کے دامن میں زندگی بسر کرنے والوں کے مخصوص حسن و جمال کو نمایاں کریں۔ افراد کے مسائل و معاملات اور افکار و خیالات کو اپنی تخلیقات میں جگہ دیں۔ اس لئے کہ یہی ان کا میدان ہے۔ اس رجحان کی تفصیل اور تحلیل سے متعلق بعض مستقل کتابیں بھی لکھی گئی ہیں۔ ویسے اس رجحان کے اثرات بیشتر لکھنے والوں کے ہاں کسی نہ کسی صورت میں نظر ہر در آتے ہیں اور اس کا اثر ہمارے تخلیقی عمل پر بھی ہوا ہے جس کا سلسلہ آج بھی بڑی شد و مد سے جاری ہے اس رجحان نے تنقید اور ادب دونوں میں ایک استواری پیدا کی ہے اس کی بنیادوں کو مضبوط بنایا ہے اور اس میں وطن سے محبت، نظریے سے وابستگی، اور معاشرتی اور تہذیبی اقدار سے دلچسپی کی وہ فضا پیدا کی ہے جو عمرانی تنقید کو اپنی انتہائی بلندیوں سے بہکنا رکھتی ہے۔

اس رجحان کے زیر اثر تاریخی شعور پیدا ہوا ہے اور رافضی کے تہذیبی اور ادبی درشے کی تحقیقی اور اس کے تنقیدی جائزے کی طرف توجہ عام ہوئی ہے چنانچہ یہ ایک حقیقت ہے کہ گزشتہ تیس سال میں ہمارے نقادوں نے ادبی تحقیق کے ایسے کارنامے انجام دیئے ہیں جن کو ہماری تہذیبی تاریخ کبھی بھلا نہیں سکتی۔ اس تحقیق نے تنقید میں ایک ایسے رجحان کو پیدا کیا ہے جس کو تجزیاتی تنقید کے رجحان سے تعبیر کیا جاسکتا ہے اس رجحان کے تحت قدیم ادبی تخلیقات کی تلاش و جستجو ان کی ترتیب و تدوین، ان کی قدر و قیمت کی اندازہ دانی، ان کے لکھنے والوں کے حالات، ان کی شخصیت، ان کے ماحول اور ان کی فن کاری کے ان گنت پہلوؤں کے تجزیے کا خیال عام ہوا ہے اور اس رجحان نے بھی تاریخی اور تہذیبی پس منظر میں جذباتی، فکری اور جمالیاتی اقدار کے صحیح مطالعے کا ماحول پیدا کیا ہے۔ اس رجحان کے تحت نقادوں نے کلاسیکی، شاعروں اور نثر نگاروں کے اعلیٰ درجے کے تنقیدی مطالعے پیش کئے اور ساتھ ہی تنقید کے ایسے اصول وضع کئے جن میں ایک انفرادیت تھی جو مغرب سے مستعار نہیں لئے گئے تھے برخلاف اس کے جن کو اپنی تہذیبی روایات نے پیدا کیا تھا۔ مثلاً مختصر افسانے کے فنی اصولوں کی بات جب بھی ہوتی تھی تو مغرب کو معیار تصور کیا جاتا تھا اور بات چیت خوف، مہیا سال گور کی، اور ادبہری سے شروع ہو کر انہیں پر ختم ہو جاتی تھی لیکن جب فورٹ ولیم کے مشہور مصنف سید حیدر بخش حیدری کی مختصر کہانیاں دریافت ہوئیں تو انکو دیکھ کر مختصر افسانے کی تنقید کے لئے نئے اصول اخذ کئے گئے اور انہی اصولوں کی روشنی میں مختصر افسانے کے فن کا جائزہ لیا جانے لگا اسی طرح غزل کی تنقید میں ادبی تحقیق نے انقلاب برپا کر دیا۔ کلاسیکی شاعروں کی نئی دریافت نے نظم کی ترتیب و تدوین کی ایسی تنقیدی اصطلاحوں اور ان کے مفہیم کو عام کیا جو مصنف غزل کے کاریگر شیشہ گری کے نظام کو سمجھنے اور سمجھانے میں معاون ہوئیں مثلاً کلام میر کے تحقیقی مطالعے سے تر داری، رمز و ایما، سوز و گداز، شیرینی و حلاوت اور اسی طرح کی بہت سی تنقیدی اصطلاحات کی معنویت

عام ہوئی۔ اور اس معنویت کی روشنی میں غزل کے بنیادی اصولوں کو از سر نو مرتب کرنے کا ماحول پیدا ہوا۔ غرض یہ کہ افسانہ نگاری ہو یا غزل، داستان ہو یا ناول تحقیقی نے ان اصناف کو تنقیدی نقطہ نظر سے دیکھنے کے لئے اصولوں کے نئے دروازے کھولے اور اس طرح اصولی اور عملی تنقید کو نئی دنیا سے روشناس کیا۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ جدید اردو تنقید کا عام رجحان اس وقت جمہوریت کی طرف نسبتاً زیادہ ہے۔ عمرانی تنقید کے بنیادی اصول عملی طور پر تنقید میں برتنے جارہے ہیں اور شاید ہی کوئی نقاد ایسا ہو جو ادب اور ادبی تخلیقات کو اپنے مخصوص تاریخی، معاشرتی اور تہذیبی پس منظر سے نہ دیکھتا ہو اور براۓ ادب کا نظریہ اس وقت کسی صورت بھی اردو تنقید میں باقی نہیں رہا ہے۔ خالص جذباتی اور رومانی تنقید کے اثرات بھی اب دور دور تک نظر نہیں آتے جو کچھ کچھ بعض نقاد جذباتی، رومانی نظریہ تنقید کے حامل ہیں دیکھیں خالص جذباتی، رومانی یا جمالیاتی انداز کی تنقیدیں اب نہیں لکھتے ان کی تنقیدی تحریروں میں بھی تاریخی معاشرتی اور تہذیبی حالات کا عکس نظر آتا ہے اور وہ بھی ادب اور ادبی تخلیقات کو اسی پس منظر میں دیکھتے اور ان کے تخلیقی محرکات کا سراغ لگاتے ہیں۔ تاثرات کا اظہار بھی اب تنقید میں تقریباً ختم ہو گیا ہے شاید اس لئے کہ زندگی کی سنگینی کا احساس اب اتنا بڑھ گیا ہے کہ ہر شخص کے مزاج میں ایک تجزیاتی رنگ نے اپنی جگہ بنالی ہے جس کی وجہ سے وہ حقائق کی تلاش میں سرگرداں نظر آتا ہے اور اس کے لئے نئے نئے علوم تک رسائی بنیادی حیثیت اختیار کر لیتی ہے چنانچہ آج کی تنقید کو علم و شعور نے خاصا ذرتی بنا دیا ہے اور اس کے اثرات تقریباً ہر معتبر نقاد کی تنقیدی تحریروں میں نمایاں نظر آتے ہیں۔

نفیات کے علم نے موجودہ دور میں بڑی ترقی کی ہے فرد کے شعور اور تحت الشعور میں جو طوفان اٹھتے ہیں رجن کے نتیجے میں انسان کا تخلیقی جوہر بھی متاثر ہوتا ہے اس پر بہت کچھ لکھا گیا ہے علی طور پر اس سے متعلق عجیب و غریب تجربات بھی کئے گئے ہیں ان تجربات اور افکار و خیالات کا اثر ادب اور تنقید نے بھی قبول کیا ہے اردو تنقید بھی اس سے متاثر ہوئی ہے اور بعض نقادوں نے ان تجربات کی روشنی میں ادب اور ادبی تخلیقات کا جائزہ بھی لیا ہے اس میں شبہ نہیں کہ اس نفیاتی رجحان نے ہماری تہذیب میں ابھی تک کوئی مستقل حیثیت اختیار نہیں کی ہے لیکن تنقیدی تحریروں میں اس کے اثرات جلدی طور پر نظر ضرور آتے ہیں شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارے نقادوں نے اس علم کا مطالعہ نہیں کیا ہے اور جن کے ہاں اس کے اثرات نظر آتے ہیں ان سے صاف پتہ چلتا ہے کہ ان کی حیثیت نیم حکیم خطرہ جان کی سی ہے اس صورت حال سے ادب اور ادبی تخلیقات کے مطالعے میں کچھ انتشار سا

پیدا ہوا ہے کیونکہ اس وقت ہمارا معاشرہ جن منزلوں سے گزر رہا ہے، اس میں فرد کی نفسیات اور ان کے معاملات و مسائل سے کہیں زیادہ اجتماعی معاملات اور اس سے متعلق فکری مسائل اہمیت رکھتے ہیں۔ اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں کہ فرد اپنی ذات میں ایک انجمن ضرور ہوتا ہے معاشرت اور تہذیب اس سے متاثر بھی ہوتی ہے لیکن اس حقیقت سے بھی انکار ممکن نہیں کہ فرد کی نفسیات خارجی حالات کی بڑی حد تک پابند ہوتی ہے اس لئے معاشرے کے معاملات و مسائل جس طرح تخلیقی عمل کو متاثر کرتے ہیں ہمارے نقادوں کے خیال میں ان کا تجربہ یہ تنقید میں زیادہ ضروری ہے کیونکہ تخلیق کی اصل تحریک تو یہ معاملات و مسائل ہیں جن سے فرد کی نفسیاتی اور داخلی زندگی تشکیل پاتی ہے بہر حال مطلب یہ ہے کہ نفسیاتی رجحان کی جھلکیاں تو جگہ جگہ ہماری تنقید میں نظر آتی ہیں لیکن اس رجحان کے مستقل اور مستحکم ہونے کا احساس نہیں ہوتا۔

جیسا کہ اس سے قبل بھی اشارہ کیا جا چکا ہے موجودہ زمانے میں ادب کے سنجیدہ مطالعے کا ایک ماحول ہمارے ہاں ضرور پیدا ہوا ہے اس سنجیدہ مطالعے نے ادب کے سوتوں اور سرچشموں کی اصلیت اور حقیقت کی تلاش جستجو کی طرف نقادوں کو مائل کیا ہے۔ ادب کا سرچشمہ تو حقیقت میں زبان ہے جو ادیب کے تجربے کو دوسروں تک پہنچاتی ہے اور اس کا صحیح مناسب اور متناسب استعمال اس کے تخلیقی تجربے کے ابلاغ کا باعث بنتا ہے زبان کہیں ایک مخصوص لب و لہجہ کی صورت اختیار کرتی ہے کہیں اپنے ایک مخصوص صوتی آہنگ سے تخلیقی تجربے کو دلنشین کرتی ہے۔ کہیں زبان میں استعمال ہونے والے الفاظ علامتوں اور اشاروں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں جن پر ابلاغ کی پوری عمارت تعمیر ہوتی ہے، کہیں الفاظ تصویروں اور پیکروں کا روپ اختیار کر لیتے ہیں جن کا اثر جو اس پر ہوتا ہے اور جس کے نتیجے میں ابلاغ کی تکمیل ہوتی ہے اردو تنقید میں زبان کے ان مختلف پہلوؤں کی تلاش و جستجو کی روایت ابتداء ہی سے موجود تھی چنانچہ اردو کے ہر شاعر اور ادیب کے ہاں اس کی جھلکیاں نظر آتی ہیں لیکن موجودہ دور میں اس روایت نے اس رجحان کی صورت اختیار کر لی ہے جسکو تنقید میں اصطلاحاً *STRUCTURAL* *CRITICISM* کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ رجحان آج صرف لسانی پہلوؤں ہی تک محدود نہیں رہا بلکہ اس نے فنی تخلیق کی تشکیل کرنے والے تمام عناصر کا احاطہ کر لیا ہے اور اس میں موضوع کی مناسبت زبان کا صحیح استعمال بھی کی کیفیت اس کی روانی اور بہاد کا عالم، علامتوں اور اشاروں کی تشکیل، تصویر کاری اور پیکر تراشی سب ہی کچھ شامل ہیں۔ اس رجحان کے اثرات تو آج کل ہمارے تقریباً تمام نقادوں کے ہاں نظر آتے ہیں لیکن کچھ مضامین ایسے بھی لکھے گئے ہیں جن میں نہایت گہرائی کے ساتھ لسانی اور خیالیاتی پہلوؤں کی روشنی میں فنی تخلیقات کا جائزہ لیا گیا ہے لیکن ابھی یہ

رجحان ہماری تنقید میں سائنسی بنیادوں پر بہتوار نظر نہیں آتا۔ وقت کے ساتھ ساتھ یقیناً اس میں استواری پیدا ہونے کے امکانات ہیں۔

تقریباً نصف صدی سے اردو ادب کی تدریس کا سلسلہ کالجوں اور یونیورسٹیوں میں جاری ہے اس تدریس سے جو فائدے اردو ادب اور اردو تنقید کو ہوئے ہیں ان سے اس وقت یہاں بحث کرنا بے سود ہے البتہ اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اس تدریس نے ادب کے مطالعے کا ایک ماحول پیدا کیا ہے شعر و ادب بہر حال مدرسے میں پہنچے ضرور ہیں اور اس مورتحال نے اردو میں تدریسی تنقید کو رواج دیا ہے یعنی ادب کے مختلف پہلوؤں پر ایسے مضامین، مقالات اور رسالوں اور کتابوں کی تشکیل جن کی نوعیت بظاہر تو تنقیدی معلوم ہوتی ہے لیکن درحقیقت یہ مضامین اور کتابیں تنقیدی کم تشریحی زیادہ ہیں اور اس تشریح میں بھی کوئی ایچ، جدت اور گہرائی نہیں جس سے تنقید پہچانی جاتی ہے۔ مختلف لوگوں کے بکھرے ہوئے خیالات کو اس قسم کی تنقیدوں میں یکجا کر دیا جاتا ہے کوئی خاص نقطہ نظر اور کوئی نمایاں فکری پہلو ان مضامین میں نہیں ہوتا، ادب کے طالب علم تو ایسے مضامین سے استفادہ کرتے ہیں لیکن تنقید اور ادب کو ان سے کوئی خاص فائدہ نہیں ہوتا مجنوں صاحب نے اس قسم کی تنقید کو انتخابی تنقید یا ELECTIC CRITICISM سے تعبیر کیا ہے اس انداز کے تنقیدی مضامین اور کتابوں کی آجکل بھرمار ہے شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہے کہ آجکل اسی پچاسی فیصد تنقیدی مضامین اسی انتخابی انداز میں لکھے جاتے ہیں۔ اس لئے اس انداز تنقید کو بھی رجحان سے تعبیر کرنا ایسا کچھ بے جا نہیں ہے لیکن اس کو کیا کیا جائے کہ ادیبوں اور نقادوں کو یہ تنقید بے جان، بے کیف اور بے روح، بے مغز اور ساٹ معلوم ہوتی ہے۔

اردو تنقید میں اس وقت وہ رجحانات اپنی جھلکیاں دکھاتے تو ضرور ہیں جن کا ادب پر ذکر کیا گیا ہے لیکن صحیح تنقید نگاری کی جو ہماچی اور گہما گہمی اس میں ہوتی چاہیئے وہ نہ ہونے کے برابر ہے اسکا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ گزشتہ تیس چالیس سالوں میں اصولی تنقید کی کوئی ایسی کتاب اردو میں نہیں لکھی گئی جو حالی اور شبلی کی اصولی تنقید کی کتابوں سے آنکھ ملانے کے اصولی اور نظریاتی تنقید پر قضا فوقاً مضامین ضرور لکھے گئے اور انہیں سے بعض خیال ابتر بھی ہیں، خصوصاً وہ مضامین جو کسی خاص نظریے اور تحریک کے زیر اثر لکھے گئے ہیں لیکن انہیں وہ وسعت اور ہمہ گیری نہیں ہے جو اصولی اور نظریاتی تنقید کی ایسی کتابوں میں ہوتی ہے جو اپنی ایک مستقل حیثیت رکھتی ہیں بات یہ ہے کہ موجودہ زمانے میں ہمارے ہاں کوئی ذہنی اور فکری تحریک نہیں ہے تنقید کا پودا تو ذہنی اور فکری تحریکوں کی زمین ہی میں چھوٹا اور پروان پڑھتا ہے اور جب ایک نادر درخت بن جاتا ہے تو اسی کے سائے میں نئے ادبی رجحانات پھول کھلتے ہیں اور آزادی فکر، آزادی خیال اور آزادی اظہار کی دھوپ اور چھاؤں ہی ان پھولوں کو سرسبز و شاداب رکھتی ہے۔

تنقید کا نیا پس منظر

جیلانی کامران

نئے تنقیدی شعور کے ساتھ ادب اور خاص طور پر اردو ادب کی قدر و قیمت کو جانچنے کا سلسلہ پچھلے ۳۰ برس کی کہانی ہے۔ ان تیس برسوں میں اردو ادب کی خوبیوں اور خامیوں کا جس انداز میں ذکر کیا گیا ہے۔ ایسا ہے جسے پڑھ کر تعصب کے سوا کچھ نہیں ملتا۔ عظیم ترین بزرگوں کو تنقیدی فوکس میں لا کر پچھلی نسل کے تنقید نگاروں نے نہ صرف ان بزرگوں کی ادبی عظمت کو منہا کیا۔ بلکہ اپنے زمانے کو ایک ایسا فرضی اعتماد بھی دیا جس نے بزرگوں کو کم علم سمجھنے کی روایت قائم کی اور کہا ہے کہ جس ماضی کا ہم اتنا چرچا کرتے ہیں وہ محض ایک جھوٹی نمائش ہے۔ حالی کا علم محدود تھا۔ میر کے خیالات پراگندہ تھے۔ اور تنقید کے علم سے مسلمان قطعاً بے خبر تھے۔ اس صورت حال کے پیچھے نہ صرف ایک غلط فوکس کام کرتا تھا بلکہ ادبی تنقید غلط پس منظر کے ذریعے غلط مفروضات بھی قائم کرتی تھی۔ ہر ادب کی درست قدر و قامت اسی ادب کے فکری پس منظر سے اخذ کی جاتی ہے اور کسی ایک ادب کو دوسرے ادب کے حوالے سے جانچنا اسی طرح نقصان دہ ہے۔ جس طرح شیکسپیر کو رومن اصولوں کی روشنی میں پرکھنا مشکل اور اصولی طور پر غلط ہے۔ ہر ادب اپنی تہذیب کی ذمہ داریوں سے پیدا ہوتا ہے اور اس طرح اپنی دسالت سے اپنی تہذیب کے بلند ترین مقاصد کی نشاندہی کرتا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ کلیم الدین احمد نے غزل کو غزل کی روایت کی بجائے کسی یورپی یا انگریزی صنف سخن کے حوالے سے جانچنے کی سعی کی ہے۔ اگر تنقیدی اصولوں کو اسی طرح وضع کیا جائے تو نہ صرف ہمارا شعری سرمایہ عظمت سے محروم ہو جائے گا بلکہ یورپ کے تمام بڑے شاعر بھی اپنی عظمت گنوا سکتے ہیں۔ یورپ کو افریقہ کے نقطہ نظر سے سنسکرت کے ادب کو مسلمانوں کے نقطہ نظر سے اور مسلمانوں کے ادب کو کلیم الدین احمد کے ادب کے نقطہ نظر سے دیکھا جائے تو جواب میں سوائے الجبرے کی علامت لا کے کچھ بھی حاصل نہ ہوگا۔ تنقید کا کام سمجھنا

اور جانا ہے۔ خامیوں کا گنونا نہیں ہے۔ علاوہ ازیں تنقید کا کام اس مفروضے کی پڑتال بھی ہے کہ ادب ہمیشہ عالمی اور انسانی ادب ہوتا ہے اور قوموں اور تہذیبوں کی گروہ بندی ادب کے بنیادی تصور کے متانی ہے۔ کوئی بھی ادب عالمی ادب نہیں کیونکہ سارا عالم ایک زبان میں تخلیق نہیں کرتا اور نہ جغرافیہ اور تاریخ کی حقیقتیں ہی ہر جگہ یکساں ہیں۔ کمرۂ عرض پر ایک انسان نہیں لوگ ہستے ہیں اور زمین کا نقشہ تہذیبوں کی تقسیم سے پیدا ہوتا ہے۔ عالمی ادب کا تصور مختلف ادبیات اور تہذیبوں کے مطالعے سے ظاہر ہوتا ہے اور اس طرح جس انسان سے آشنا کرتا ہے اس میں لوگ شامل ہیں۔ ادب کا تنقیدی مطالعہ تہذیبی پس منظر کی نفی سے نہیں بلکہ اس پس منظر کے اقرار سے ممکن ہوتا ہے۔

(۲)

انگریزی ادبیات اور تنقید نے اردو ادب کے طالب علم کے لئے جس دشواری کو پیدا کیا ہے۔ یہ ہے کہ اس کا اردو ادب اور مسلمانوں کے ادب پر سے اعتماد اٹھ گیا ہے۔ میں نے اردو ادب کے طالب علم کا اس لئے خاص طور پر ذکر کیا ہے کیونکہ اردو ادب کا تخلیقی مستقبل اردو ادب کے طالب علموں سے وابستہ ہے۔ انگریزی ادبیات کے طالب علم کا اردو ادب کے ساتھ تعلق اتفاقیہ ہے۔ کلیم الدین احمد کا تنقیدی رویہ بھی اسی اتفاقیہ تعلق ہی کی بناء پر ہے۔ انگریزی ادبیات کے طالب علم اپنے معیار انگریزی سے اخذ کر کے اُن کا اطلاق اردو ادب پر کرتے ہیں اور اس طرح اردو ادب میں انگریزی مزاج کو ڈھونڈنے کی کوشش میں اردو ادب اور مسلمانوں کے ادب کے بارے میں شکوک کو پیدا کرتے ہیں۔ اس انداز نظر کی وجہ سے غلط سوالات اُٹھتے ہیں اور لوگ کہتے ہیں کہ اردو ادب میں ایک نہیں ہے۔ ٹریجڈی نہیں ہے، لی رک نہیں ہے ڈرامہ نہیں ہے اور چونکہ یہ سب کچھ نہیں ہے اس لئے اردو ادب کمتر ادب ہے۔ اور ہم جس ماضی کا چرچا کرتے رہے ہیں وہ کھوکھلا ہے اور وہ بزرگ جنہیں ہم عظیم تر سمجھتے رہے ہیں۔ موجودہ زمانے کی علمی فضا کے مقابلے میں مڈل کلاس لڑکے سے بہتر بصیرت نہیں رکھتے۔

صداقت یہ ہے کہ نئے علوم اور نئی تنقید کے شوق میں اردو، عربی اور فارسی کے تدریسی نقطہ ہائے نظر بھی اپنے درسی اور فکری ماضی سے انحراف کر چکے ہیں اور سند کی تلاش میں نئے علوم اور نئی تنقید کا سہارا لیتے ہیں۔ سند کی تلاش میں اپنے کی بجائے پرانے تہذیبی منطقے میں گزر کر نا اس بات سے

نشانی ہے کہ اپنے اساتذہ کی سند غیر مستعمل ہونے کے باعث بے کار ثابت ہو چکی ہے اور اگر اساتذہ ہی کی رہنمائی میں کلاسیکی ادب کا تجربہ کیا جائے تو معافی دستیاب نہیں ہوتے۔ صرف بھور اور عرضی مہارت سے آشنائی ہوتی ہے اور ظاہر ہے کہ بدلی ہوئی علمی دنیا میں عرضی مہارت اور بھور کی باتیں کوئی خاص مقام نہیں رکھتیں۔ ان واقعاتی شہادتوں کی روشنی میں ہمارے علوم کے لئے کوئی اور راستہ باقی نہیں رہ جاتا سوائے اس کے کہ وہ اپنی مدد کے لئے مغربی علوم اور مغربی تنقید کی طرف رخ کریں۔ مگر یہ رویہ بھی کوئی اچھا نتیجہ پیدا نہیں کرتا۔ کیونکہ مغربی علوم اور تنقید معافی کی تلاش میں سفید ثابت نہیں ہوتے اور ذہنی پریشانی کا باعث بنتے ہیں۔ ایسی نفسیاتی کیفیت میں اردو، عربی اور فارسی کی کلاسیکی تخلیقات بڑے ادب کی فہرست سے منہا ہو جاتی ہے اور علم ادب کے پرستار اپنے علوم کی قربانی دے کر اجنبی تہذیبی منطقوں کے علوم و ادبیات کی بالائری کو تسلیم کرنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔

یہ رویہ اور انداز نظر کچھ اتنا با اثر ثابت ہوا ہے اردو ادب کے پروفیسر اپنی کتابوں میں نہ صرف مغربی نقادوں کے ناموں کی طویل ترین فہرست شامل کر کے اپنی تصنیفات کو علمی برتری دیتے ہیں بلکہ قدم قدم پر ٹھہرنے سے یہ کہا ہے، ایزرا پاؤنڈ یہ کہتا ہے، ایلینٹ صاحب کا مقولہ یہ ہے اور فرائیڈ اور یونگ کے نظریات یہ ہیں، لکھتے ہوئے یہ بات بھول جاتے ہیں کہ ایسے نالشی طرز عمل سے مسئلہ سلجھتا نہیں بلکہ اور اُلجھ جاتا ہے۔ میں نے انگریزی نقادوں کی مدد سے کلاسیکی نظموں کو جب کبھی سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ مجھے مایوسی ہوتی ہے۔ ادب کی جتنی تعریفیں انگریزی کتابوں کے ذریعے اردو میں رائج ہوئی ہیں ان میں ادبِ نقال ہے کا مقام مرکزی ہے۔ یہ تعریف کوئی نئی شے نہیں ہے اور ہماری روایت میں اس تعریف سے زیادہ بہتر تعریفیں قدم قدم پر ملتی ہیں۔ مگر ان کے پیچھے انگریزی نقد و نظر کی حمایت دکھائی نہیں دیتی اس لئے ان کی طرف کوئی شخص رجوع نہیں کرتا۔

یہی ذہنیت جب کبھی بھو، طنز، مزاح، داستان، قصہ گوئی، مرثیہ، قصیدہ یا غزل کے موضوع پر علمی مقالہ لکھنے کی کوشش کرتی ہے۔ اس وقت کتابیات کی سرخی کے نیچے انگریزی اور یورپی مصنفین کا ذکر کرتا نہیں بھولتی۔ حالانکہ حقیقت یہ ہے کہ انگریزی شعری روایت کی لی رک اور سانیٹ غزل کو سمجھنے میں کوئی مدد نہیں دے سکتیں۔ اس کے علاوہ ہجو کے تحت پوپ، ڈرائیڈن یا ردمن شاعروں کی سند بھی زیادہ سودمند نہیں ہوتی۔ مرثیے کے لئے ملٹن یا قدیم یورپی اور ردمن شاعری کی طرف رجوع کرنا

بھی مقالے کی ضخامت بڑھانے کے علاوہ کوئی فائدہ نہیں دیتا۔ اس سارے طرز عمل کے پیچھے صرف ایک تاریخی بد نصیبی کام کرتی ہے اور وہ پلاسی اور بکسر کی لڑائیوں میں مسلمانوں کی شکست ہے۔ آزادی کے ساتھ کیا ہوا۔ چنانچہ علم کی افزائش کا باعث بنتا ہے۔ لیکن غلامی کے زمانے کی قبول کی ہوئی تربیت علمی جمود اور ذہنی بانجھ پن کو پیدا کرتی ہے۔ آزادی تہذیبی پس منظر کو پیدا کرتی ہے اور غلامی صرف ایک ایسے منظر کو پیدا کرتی ہے۔ جہاں حاکم کا علم ہی سورج ہوتا ہے، سورج بنتا ہے اور سورج رہتا ہے وہ علوم اور تنقید، جن کی مدد سے ہم اپنے تہذیبی سرمائے کی قدر و قیمت جانچنے کی سعی کرتے ہیں۔ اسی منظر سے پیدا ہوتے ہیں اور اسی سورج سے فیض حاصل کرتے ہیں۔

(۳)

تاریخ کی بد نصیبیوں کے خلاف لڑنا میرے بس کی بات نہیں ہے تاہم اس بات پر سب کو اتفاق ہو گا کہ تنقید معانی دریافت کرنے کا وسیلہ ہے اور وسیلے سے زیادہ اس کی کوئی قیمت نہیں ہے میری اس بات پر اختلاف کی بڑی گنجائش ہے۔ کیونکہ تنقید کا علم محض معانی ہی کی دریافت نہیں کرتا بلکہ ادب سے بنیادی مسائل کی وضاحت بھی کرتا ہے اور بعض سوالات کا قطعی جواب بھی دیتا ہے۔ مثلاً شاعری کیا ہے؟ اصناف سخن کے اجزائے ترکیبی کون کون سے ہیں؟ تخیل کے کہتے ہیں؟ ادب عالیہ سے کیا مراد ہے؟ شعری زبان میں تشبیہ اور استعارے کا کیا مقام ہے؟ ردیف اور قافیہ کے مسائل، شعراء کی ترکیب اور موضوعات کا موازنہ، آمد اور آورد کا مفہوم۔ ان سوالات اور مضامین کے ساتھ ساتھ علم تنقید کا براہ راست تعلق ہے۔ یہ سارے سوالات ایسے ہیں جن کا جواب عربی اور فارسی کی ادبیات میں موجود ہے۔ فرق صرف اصطلاحات کا ہے اور محمدی سی تراجم کے ساتھ ان اصطلاحات کو تنقیدی روایت میں شامل کیا جاسکتا ہے۔ مگر ان سوالات کے ساتھ میرا سر دست کوئی تعلق نہیں ہے۔ کیونکہ ان سب مسائل کو سمجھنے کے باوجود معانی کی دریافت بدستور دشوار رہتی ہے اور ڈس، آرنلڈ، کورج یا ایلینٹ کو زبانی یاد کر لینے کے بعد بھی معانی کی دریافت کا راز نہیں کھلتا۔ علم تنقید کے سارے راستے معانی تک پہنچتے ہیں اور معانی تک پہنچنے کا راستہ صرف ان تہذیبی منطقوں ہی سے گزرتا ہے جن کے درمیان معانی نے تخلیقی شکل و صورت اختیار کر لی ہے۔ کلاسیک کے معانی اس کے اپنے تہذیبی وطن کے بغیر واضح نہیں ہو سکتے

اگر بات یوں ہے اور آپ اتفاق کرتے ہیں تو یہ حقیقت بھی درست ہے کہ ہمارے اور ہمارے
 کلاسیکی کتابوں کے درمیان فکری اور ذہنی اشتراک کے سائے رابطے لوٹ چکے ہیں۔ معافی کا طلسم
 ہمارے ادراک اور علم سے برابر گریزاں رہتا ہے۔ پرانی کتابوں کے عین وسط میں عاشق اور معشوق
 دکھائی دیتے ہیں۔ بطمس، جین، مہراندیپ اور بغداد تک پھیلا ہوا راستہ نظر آتا ہے۔ جن اور پریاں
 اور پرستان دکھائی دیتے ہیں۔ حوض اور تالاب نظر آتے ہیں۔ لوگ دکھائی دیتے ہیں۔ جن کی صورتیں
 بدل جاتی ہیں۔ پرندے انسانوں کی طرح باتیں کرتے ہیں۔ بیابانوں میں بزرگ اور پیر دکھائی دیتے ہیں
 صحرائے طلسم کے بعد طلسم اور لوح طلسم ظاہر ہوتے ہیں۔ زنرم کے کنارے غور میں مسافر سے باتیں
 کرتی ہیں اور بعد ازاں ان میں سے ایک کا خورشق (قلعہ) بینائی کی سرحدوں کو عبور کر لیتا ہے ایسے جنگل
 دکھائی دیتے ہیں۔ جہاں جہالت کا اندھیرا ہے پریاں عورت بنتی ہیں اور عورت بن کر ان کا نچلا دھڑ
 پتھر کا بن جاتا ہے۔ مسافر بستی میں پہنچ کر پہاڑ سے آتی ہوئی آواز۔ ”یا انجی! یا انجی!“ سنتا ہے اور
 کوہ ندا کے اندھے غار میں کود جاتا ہے۔ امیر حمزہ لندھور پر غالب آتے ہیں مگر انرا سیاب کے سامنے
 بے بس ہو جاتے ہیں۔ دریائے نقرہ کے کنارے پھلوں کی بجائے لوگوں کے سر درختوں میں اُگتے ہیں اور
 پانی میں گر کر ختم ہو جاتے ہیں۔ ایسے باغات بھی دکھائی دیتے ہیں۔ جہاں اناروں کے اندر سے
 سُرخ چڑیاں نکلتی ہیں اور نیلی فصائیں غائب ہو جاتی ہیں۔ سیمرنی کی کہانی ان کہانیوں سے الگ ایک
 دوسری کہانی ہے۔ یہ ساری تفصیلات معافی کو واضح کرنے کے بجائے معافی کو چھپا دیتی ہیں اور ان تک
 رسائی کے سائے راستے مسدود ہو جاتے ہیں۔

ہماری مردمِ تعلیم نے ہماری سب دشواریاں کا صرف ایک حل تلاش کیا ہے کہ یہ سب باتیں
 محیر العقول اور مافوق الفطرت ہیں۔ عقل سلیم کے منافی ہونے کی وجہ سے ان اجزاء کی کوئی قدر و قیمت
 نہیں ہے اور پرانے زمانے کے لوگوں نے اس ساری داستانِ ذی مشینری کو تقنینِ طبع کے لئے ایجاد کیا تھا
 یہی نقطہ نظر لکھنؤ کی شاعری کو انحطاط کی شاعری کا درجہ بھی دیتا ہے اور کہتا ہے کہ عاشق اور معشوق
 کے مابین معاملہ بندی کو شاعروں نے تیر و تفنگ کے محاورے کے ذریعے ادا کیا ہے جو واقعاتی نہیں
 ہے۔ کیونکہ کوئی بھی دو شیرازہ ایسی نہیں جو عشق کے معاملات کو ترکش اور تیروں کی زبان سے ادا کرنے
 پر آمادہ ہو۔ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ یہ بات کہ لکھنؤ کے سپاہی کتنے غڈ اور بہادر تھے ایسا اندھا

کمپنی کی فائلوں پر رکھی جاسکتی ہے۔ یا اس بارے میں ہیولاک، اوٹوم اور اکسروٹی شہادت دے سکتے ہیں۔ اہل لکھنؤ کا انحطاط ان کی غزل سے نہیں بلکہ ایٹ انڈیا کمپنی کی فتح سے ثابت ہوتا ہے اگر انگریز فتح یاب نہ ہوتے تو انحطاط کا مسئلہ بھی پیدا نہ ہوتا۔ کیونکہ غزل میں انحطاط کی بجائے شجاعت دکھائی دیتی ہے کوئی بھی قوم اپنے جذبات کو مصنوعی اور غیر قدرتی اشعاروں کا ملبوس نہیں دیتی اور اگر تیر و تنگ کان اور کٹراہل لکھنؤ کی زندگی کا حصہ نہ ہوتے تو وہ ان کا ذکر ایک ایسی واردات کے ضمن میں کبھی نہ کرتے جس کی نوعیت ہر لحاظ سے ذاتی اور شخصی ہے۔ انحطاط کا الزام مناسب پس منظر کی عدم موجودگی کے باعث ہے!

(۳)

اردو پر انگریزی تنقید کے حامیوں کا ایک الزام یہ ہے کہ ہماری روایات تنقید سے ہمیشہ بے خبر رہی ہیں۔ یہ الزام بے بنیاد اور غلط ہے اور تاریخی طور پر کم علمی کی طرف اشارہ کرتا ہے انگریزی تنقید کے حامی ایک ایسے ادب کا انگریزی ادب سے موازنہ کرنے کی جسارت کرتے ہیں جسے ادبی حیثیت صرف انگریزوں کے زمانے میں نصیب ہوئی تھی۔ انگریزی ادب کی اپنی عمر۔ اگر ڈاکٹر میکس ای کے چیمبرز اور اری انگلش میکس سوسائٹی کے دعوے کو شامل کر لیا جائے۔ کم و بیش چودہ سو برس ہے اور اسے اعلیٰ تنقیدی شعور حاصل کئے ہوئے صرف ڈیڑھ سو برس ہوئے ہیں۔ اس اعتبار سے انگریزی ادب کا اردو کے ساتھ موازنہ نہیں ہو سکتا اور اکثر موازنے کی داعی ضرورت ہے تو پورے نو سو برس کا ادب اس فہرست میں شامل کیا جاسکتا ہے اور اسے مسلمانوں کا ادب کہہ کر جھٹلایا یا اپنایا جاسکتا ہے تاہم جہاں تک ہندوستانی مسلمانوں کے ادب و شاعری کا سوال ہے۔ اس بات سے اختلاف کرنا مشکل ہوگا کہ ہندوستانی مسلمانوں کے ادبیات کے پیچھے ہمیشہ علم الشعر کے نظریات کا فرما رہے ہیں تنقید یعنی ادبی تنقید کو مسلمانوں کی علمی روہت نے علم الشعر کہہ کر پکارا ہے اور اس طرح فن کو اس کے باطنی کشف سے الگ کر کے فن کے اجزائے ترکیبی پر بحث کی ہے۔ مسلمانوں کا ادبی تخلیقی فلسفہ ادبیات عالیہ کے لئے جس مقام کا تعین کرتا ہے۔ اس مقام کے بارے میں انگریزی تنقید نے بھی بہت کم بحث کی ہے۔ شاعر کے باطنی منظر نامے کے بارے میں آج تک کوئی بھی بات حتمی طور پر واضح نہ ہو سکی۔ اور جہاں تک شاعری کے فن کا سوال ہے۔ مسلمانوں نے اس فن پر پورے یورپ سے زیادہ بڑھ کر کام کیا ہے ان کا بحور اور

عروض کا مطالعہ اپنی تفصیل میں ایک نہایت ہی جامع اور منفرد کارنامہ ہے۔ علم الشعر میں ارسطو کو شریک کرنا بھی مسلمانوں کی علمی کامیابیوں میں ایک نمایاں کامیابی ہے۔

میں مسلمانوں کی ادبی تنقید پر تبصرہ نہیں کرنا چاہتا۔ کیونکہ تخلیق ہی ایک ایسی عظیم نشانی ہے جس کے ذریعے تنقیدی شعور کا علم ہوتا ہے۔ کوئی بھی ادب اپنی تنقیدی اساس کے بغیر پیدا نہیں ہو سکتا۔ تخلیقی ادب تخلیقی ادب کی روایت میں کام کرتا ہے اور تخلیق ہوتا ہے۔ تنقید فکری دنیاؤں کو مرتب کرتی ہے یا تخلیقی ادب کی روایت میں نئے رابطے پیدا کرتی ہے۔ اگر یہ عمل مفقود ہوتا۔ تو وہ بڑی ادبی عظمتیں ظاہر نہ ہوتیں جن سے عجمی اسلامی تہذیب کے ذخیرے پر ہیں۔ مسلمانوں کے ادب کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ ان کا علم الشعر تخلیق اور تنقید دونوں سے مل کر مرتب ہوتا ہے۔ ان کی تخلیقات ہی میں ان کا علم تنقید ہے اگر بات یوں نہ ہوتی تو وہ اپنے ادب پاسے میں معانی، علامات اور فنی اجزائے ترکیبی کے متوازن نظام کو قائم نہ کر سکتے۔ مسلمانوں نے نہ صرف ادب برائے مذہب کی مطابقت کی بلکہ ”ادب برائے زلیست“ کو بھی ایسے انداز میں پیش کیا کہ ادب کا اپنا وجود ایک الگائی بن کر قدیم سے لے کر آج تک ادب اور اقدار کے رشتے کی مستقل گواہی دے رہا ہے۔

(۵)

تنقید کے جس نئے پس منظر کی طرف میں اشارہ کرنا چاہتا ہوں اسے صرف اضافی طور پر ”نیا“ کہا جاسکتا ہے۔ کیونکہ یہ پس منظر کوئی نیا پس منظر بھی نہیں ہے۔ میں نے صرف معانی کی دریافت کے لئے اس پس منظر کو مرکزی اہمیت دی ہے کیونکہ پس منظر کے بغیر معانی کی دریافت ممکن نہیں ہو سکتی۔ اور امر واقعہ یہ ہے کہ نئے علوم اور انگریزی تنقید کے طالب علم اس پس منظر کی عدم موجودگی میں معانی کی دریافت میں ناکام رہے ہیں اور اس طرح ایک بڑے گناہ کے مرتکب ہوئے ہیں۔ جسے ماضی اور علم و فن کے ساتھ ذہنی غداہی سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔ علم اور ذہانت کا آپس میں گہرا رشتہ ہے اور ظاہر ہے کہ علم کا کام ذہن کی آبیاری کا ہے۔ ذہن کو بند کرنے کا کام یقیناً علم سے منسوب نہیں ہے۔ لہذا غلط پس منظر اور غلط تر تنقیدی نظم و ضبط کے استعمال سے جو دشواریاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ ان کو دفع کرنے کے لئے علمی رواداری اور ایک زندہ فکری توازن کی ضرورت ہے۔

معانی کی تلاش میں سب سے بڑی دقت علامتی مناظر پیدا کرتے ہیں اور یہ سمجھنا مشکل ہو جاتا ہے کہ ان علامتی مناظر تک پہنچنے کا کون سا راستہ ہے؛ مثلاً 'مذہب، عشق' میں شہزادہ تاج الملوک جس وقت صحرائے طلسم میں گرفتار ہوتا ہے اور اس کا گزر ایک باغ میں ہوتا ہے جہاں بڑے بڑے اناروں کے اندر سے شوخ چڑیاں نکل کر اڑ جاتی ہیں۔ ایک ایسا علامتی نظارہ ہے جس کی تشریح مردجہ تعلیمی تربیت کی مدد سے ممکن نہیں ہوتی۔ اسی طرح شہزادے کا مختلف تالابوں میں گر کر نئی نئی شکلوں میں ظاہر ہونا بھی ایک ایسی دشواری ہے جسے حل کئے بغیر معانی کا علم نہیں ہو سکتا۔ داستانوں میں اس نوع کے بے شمار علامتی مناظر ملتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ مسلمانوں نے رازدار کائنات کی مدد سے جس علامتی منظر نامے کو تخلیق کیا۔ اس کے پیچھے ان کا مخصوص تہذیبی مزاج کام کرتا ہے۔ میں نے اس مزاج کی جانب اپنے مضامین میں متعدد جگہ اشارہ کیا ہے اور مناسبت کے مطابق اس کی تشریح کی ہے۔ یہاں میں صرف اس دشواری کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ جو اس نوع کی علامتی منظر کشی کو پیدا کرتی ہے۔ یہ ادبی اور شعری علامات بہت حد تک مسلمانوں کے دریافت کئے ہوئے علم کیمیا سے متاثر ہیں۔ مس خام کو کندن بنانے کی بجز باقی کوشش کیمیائی درجات کو ظاہر کرتی ہے اور اس طرح ادنیٰ سے اعلیٰ اور اعلیٰ سے ارفع کی جانب حرکت کا عمل نہ صرف باطنی طور پر ادنیٰ کو ارفع کے ساتھ منسلک کرتا تھا۔ بلکہ ظاہر طور پر ادنیٰ کی ماہیت کو بھی بدل دیتا تھا اس لحاظ سے ہر علامتی منظر کیمیائی عمل کی قدرتوں سے پیدا ہوتا ہے اور اشیاء کے بدلتے ہوئے سلسلے کی نشاندہی کرتا ہے۔ اگر علم کیمیا کے رشتے کو اس مطالعے سے منہا کر دیا جائے تو علامتوں کا باہمی ربط و جذب ختم ہو جاتا ہے۔ کردار کی نشوونما رک جاتی ہے اور ظاہری اور باطنی کا ارتقائی عمل بھی رونا نہیں ہوتا آگ اور تپش کے علامتی اشارے بھی علم کیمیا سے مستعار ہیں اور عشق شاعری کا مرکزی ہجر بھی اسی علم کی مدد سے پیدا ہوتا ہے۔ آگ کے بغیر کیمیائی عمل ظاہر نہیں ہو سکتا۔ اس لئے آگ کو عشق جذبے کی بنیاد بنا کر مسلمانوں نے ظاہری اور باطنی نشوونما کی ہم آہنگی کو پیدا کیا اور اس طرح ظاہر کی تبدیلی سے باطن کی تبدیلی کی جانب اشارہ بھی کیا۔ کیمیائی مرکب ہی غالباً ایک ایسی شے ہے۔ جس میں ظاہر کی ماہیت سے باطن کی تاثیر اور تبدیلی کا پتہ چل سکتا ہے۔ میر اور رابعیہ کی کہانی میں جہاں عشق کی آگ رابعیہ کے باطن کو نئے سلسلے میں پروتی ہے اور اس کی ماہیت کو بدلتی ہے، وہیں کوٹ قبول میں برہا ہونے والی آگ کی تاثیر

کیمیائی ہے۔۔ یہ آگ لوگوں کے عقائد اور رجحانات کو بدل دیتی ہے۔ مذہب عشق میں اناروں کے اندر سے شوح چڑیلوں کا اڑ جانا دراصل اناروں کی تاثیر اور خاصیت کا اڑ جانا ہے جس سے تاج الملوک کی قوت برداشت کو آزمانا مقصود ہے۔ ان باتوں سے میرا مطلب یہ نہیں ہے کہ داستانی ادب میں ساری علامیت علم کیمیا سے مستعار ہے بلکہ یہ ہے کہ کشف اور القاء، رویا اور خواب، اور اسی طرح وہ علامات جن کا میں نے ذکر کیا ہے۔ ایسے ہیں جن کا ربط و جذب اپنی مرکب صورت میں کیمیائی کیفیت کا حامل ہے۔ ماہیت کو بدلنے کے بعد عمل واپس نہیں لوٹتا بلکہ نئی ماہیت کی جانب بڑھتا ہے اور اس طرح ادنیٰ اور ارفع کے سلسلے کو پیدا کر کے ظاہری اور باطنی کے کیمیائی رشتے کو مضبوط کرتا ہے۔

(۷)

ادبی رسم و سلوک کا نام تنقید ہے۔ یعنی تنقید کی تعلیم ادب تک رسائی حاصل کرنے کے آداب سکھاتی ہے۔ تنقید ادب پاسے اور قاری کے درمیان معنوی اور فنی اشتراک کو پیدا کرتی ہے اور چونکہ ہمارا تخلیق کیا ہوا ادب جس ادبی اور فنی روایت سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کے ساتھ انگریزی علم تنقید کا کوئی رشتہ نہیں ہے۔ اس لئے انگریزی علم تنقید کے بارے میں معنوی خوبیوں کی جانب کو فٹے رہبری بھی نہیں کر سکتی۔ اس لئے ان ادب پاروں تک پہنچنے کے لئے معنوی اور فنی۔ دونوں سطحوں پر ایک نئے التزام کو رد رکھنا ضروری ہے اور یہ التزام فن پارے کے رد و عجز اور تحیر کا ہے۔ معانی کے مقدس مقام تک پہنچنے کے لئے عجز اور تحیر کا ہونا اس لئے بھی ضروری ہے کہ جن بزرگوں نے ان ادب پاروں کو تخلیق کیا تھا وہ نہ صرف ہم سے جدا ہو چکے ہیں بلکہ وہ فکری دنیا میں بھی ہم سے بہت دور جا چکی ہے اور ہم ان ادب پاروں کی دنیا میں صرف اجنبی کی حیثیت میں داخل ہو سکتے ہیں ہماری گفتگو ہماری صورتیں، ہماری کتابیں اور ہماری علمی زبان۔ سب بدل چکے ہیں۔ نہ صرف زندگی کا یہ پہلا رد پ بدل گیا ہے، ہمارے اندیشے اور ہماری خواہشیں بھی بدل چکی ہیں۔ انسان کا ایک نیا تصور۔ ہمارے اور ہماری کلاسیکی دنیا کے درمیان رد و نا ہو کر ایک ایسا سایہ پھیلا رہا ہے جس کی چھاؤں کے نیچے ہمارا نصف حصہ ڈوب چکا ہے اور باقی کے نصف حصے پر دنیا نے قبضہ کر لیا ہے ہمارا کلاسیکی ادب جس دنیا سے تعلق رکھتا ہے۔ اس تک پہنچنے کی سب راہیں بند ہو چکی ہیں اور چونکہ سب راستے مسدود ہیں اس لئے عجز اور تحیر کے بغیر اس دنیا میں داخل ہونے کے لئے کوئی اور وسیلہ ممکن نہیں ہے۔

تنقید کے جس نئے پس منظر کی طرف میں نے اشارہ کیا ہے وہ اسی چھٹی ہوئی دنیا کو از سر نو مرتب کرنے کی کوشش کرتا ہے تاہم میں یہیں کہوں گا کہ اس دنیا کو واپس بلا دیا جائے۔ کیونکہ واپسی کا عمل انسان کے بس سے باہر ہوتا ہے۔ میں صرف یہ کہنے کی جرأت کروں گا کہ اس چھٹی ہوئی دنیا کو دیکھنا بھی ایک نہایت تسلی بخش کارنامہ ہے۔ کیونکہ اس دنیا کے بڑے بڑے خدوخال وہی ہیں۔ جن کو ہم سے بہت پہلے ہمارے بزرگوں نے اپنایا تھا۔ اور آج ہم انہیں صرف دیکھ سکتے ہیں۔ اپنا نہیں سکتے۔ میں نے تنقید کے نئے پس منظر میں معیاری تنقید کے مطالبی کام کیا ہے۔ بانا کام ہوا ہوں، یہ بات میری فکر مندی سے باہر ہے کیوں کہ میرا اصل کام اس دھول اور مٹی کو صاف کرنے کا تھا جو ان ادبی فن پاروں پر جم چکی ہے، جسے مجھ سے اور ہم سب سے بڑے اور عظیم بزرگوں نے اپنے زمانے اور اپنی تہذیبی عظمت کے دنوں میں تخلیق کیا تھا۔ اور اگر وہ دھول اور مٹی ذرا بھر بھی صاف ہوئی ہے تو میں کہوں گا کہ میری ساری کوشش میرا کام اور میری محنت کامیاب ہوئی ہے۔ میں نے ان عظیم بزرگوں کے قدموں میں اس امانت کو تحفے کے طور پر دوبارہ پیش کیا ہے۔ جسے اسے گزرتے ہوئے زمانے میں ہر شخص ان کے قدموں میں پیش کر کے سعادت حاصل کرتا تھا۔ تنقید کا نیا پس منظر ان بزرگوں کی عظمت کا پس منظر ہے اور میرا کام ان کے قدموں میں بچھی ہوئی خاک کو صاف کرنا ہے جس پر ان کے سانس سے لفظ اور معنی بنے تھے۔ ان لفظوں کو آج ہم کلاسیک کہتے ہیں۔ مگر آنے والی نسلیں کیا کہہ کر پکاریں گی یہ بات شاید کسی پر واضح نہیں ہے !

ادب اور تنقیدی شعور

کرنل غلام سرمد

تنقیدی شعور پر گفتگو کرنے سے پہلے یہ ضروری معلوم ہوتا ہے کہ پہلے ادب کا مقام متعین کر لیا جائے کیونکہ جیسے ہی ادب کے متعلق بات شروع ہوگی تنقید کے اصول خود بخود سامنے آتے جائیں گے۔ ادب اور تنقید کا تعلق اتنا گہرا اور ہمہ گیر ہے کہ انہیں ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا نہ انہیں دو الگ خالوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ادب کے تخلیقی عمل ہی میں تنقیدی عمل کی نمود بھی ہوجاتی ہے اور دونوں ایک دوسریں پیوست ہو کر ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ تخلیقی ادب کا خالق اپنے جذبات، خیالات اور تجربات کو ترتیب دے کر ایک خاص اسلوب اور لطافت کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ لیکن اسکی وہ تنقیدی صلاحیت جسے وہ اپنے خیالات کی تہذیب اور تنظیم میں صحت کرتا ہے۔ بعض نفسیاتی اثرات اور ذوق و جذبات کی وجہ سے کافی نہیں ہوتی پھر بھی یہ تنقیدی صلاحیت ہوتی تو انا ہوگی۔ تخلیقی کارنامہ اسی قدر اعلیٰ اور دقیق ہوگا۔

اس کے برعکس ایک مکتبہ فکر خیال اس سے یکسر مختلف ہے۔ یہ حضرات تنقیدی عمل کو محض ایک رکاوٹ سمجھتے ہیں۔ ادیب اور نقاد کے مابین اختلاف کا ذکر کرتے ہوئے چیمزوف لکھتا ہے کہ نقاد وہ مکھی ہے جو گھوڑے کو لہ چلانے سے روکتی ہے۔ ٹینیسن نے اسے ادبیات کے گیسوؤں میں جودک سے تشبیہ دی ہے۔ فلاہیر تنقید کو ادب کے جسم پر کوڑھ سے تعبیر کرتا ہے۔ یہ رائے انتہا پسندانہ ہے اور اس کی صحت پر اعداد نہیں کیا جاسکتا۔ تنقیدی عمل کی ہمہ گیر افادیت مسلم ہے۔ زیر نظر مضمون میں اس افادیت کو اجاگر کرنے کی کوشش کی جائے گی۔

ادب بہت پیچدار اور پراسرار فن ہے اور اس کا ذریعہ اظہار دوسرے وسیلوں کے مقابلے میں نسبتاً لطیف ہے اس کے موضوعات بھی بیکراں ہیں۔ ادیب خیال کو قلمبند کرنے سے پہلے سوچتا ہے اور اپنے سلسلہ فکر کی ایک تصویر بناتا ہے۔ ادب کا وصف یہ ہے کہ تخیل کے سانچے میں ڈھل کر صورت پذیر ہو۔ ادب ان تحریروں کو کہتے ہیں جن کے معانی میں یک گونہ رفعت و عظمت ہو اور جن کا اسلوب فنکارانہ حسن کا حامل ہو۔ ایسی تمام تحریریں ادب کے دائرے میں شامل کی جاسکتی ہیں۔ جن کے مطالب کو ذوق سلیم معیاری تصور کرے اور جن کا اسلوب نگارش مناعانہ اور فنکارانہ ہو۔ فنکار کی نظر عام انسانوں کے مقابلے

میں زیادہ تیز اور دھڑس ہوتی ہے اور وہ حسن کا سراغ لگاتے ہوئے ایسی ایسی دنیاؤں میں جا نکلتا ہے جہاں معمولی انسانوں کا گزنا ممکن نہیں ہو سکتا۔

یہاں اس امر کا تذکرہ بے جا نہ ہوگا کہ انشا پر داز کا وہ مفہوم جو دقیق اور لطیف ہوتا ہے اپنی تمام باریک طاقتوں کے ساتھ کبھی الفاظ کے شے میں نہیں اتر سکتا اس کی وجہ ظاہر ہے جن کیفیات اور واردات سے انسان بالعموم اور ادیب انشا پر داز بالخصوص متاثر ہوئے ہیں ان کی نوعیت ذہنی اور روحانی ہوتی ہے ان کا تعلق لطیف غیبی سے ہوتا ہے "ادھر" کا اشارہ بھی کارفرما ہوتا ہے تو ادبی تخلیق وجود میں آتی ہے اس کے برعکس الفاظ کا ذخیرہ محدود اور نارسا ہو جاتا ہے الفاظ خود انسان کے فکر و ذہن کی ایجاد ہیں یہ اتنی قدرت نہیں رکھتے کہ انسان کے فکر و ذہن کی تمام لطافتوں کی کاملاً تعریف کر سکیں ان میں اتنی طاقت نہیں ہوتی کہ انسانی ذہن کے ان تصورات و افکار کو اسی شکل میں بڑھنے والے تک مستقل کر سکیں جن کا تعلق انسان کے دھماکے سے ہوتا ہے یہی وجہ ہے کہ ادیب اور انشا پر داز مجید ہو کر الفاظ کے اسی محدود ذخیرے سے طرح طرح کے کام لیتا ہے جو اس کی دسترس میں ہوتا ہے۔

ادب اور انتقادِ حیات

ادب کی نوعیت پر گفتگو ذرا آگے چل کر کریں گے۔ یہاں یہ بتانا مقصود ہے کہ وسیع ترین معانی میں ادب انسان کے افکار و تصورات کا تحریری بیان ہے علاؤ اس کا مطلب یہ ہے کہ ادب ان افکار و تصورات سے مربوط ہوتا ہے جو انسانی زندگی کے لئے اہمیت رکھتے ہیں۔ نقادوں کے ایک گروہ نے ادب کی تعریف کرتے ہوئے اکثر بیشتر معانی اور لفظ ہیت اور مغز، فکر اور پیکر کے افتراق اور اختلاف کو بھی ملحوظ رکھا ہے بعض نقاد تو اس بات پر بھی مصر ہیں کہ ادبیت تحریر کی وہ صنعت مخصوص ہے جو اسلوب نگارش اور صحت اسلوب نگارش میں پائی جاتی ہے یعنی ادب اس تحریر کا نام ہے جس کا پیکر فنی طور پر حسین ہو اور اپنے معانی سے قطع نظر پڑھنے والے کو الفاظ یا آہنگ یا اسلوب تحریر کی خوبی سے لذت و راحت بخشنے، غالب کے خیال میں فنکار کو حسن و جمال کی زریا ترین صورت اپنی لپٹی رعنائی میں نظر آتی ہے اس رعنائی اور زیبائی پر جو پردے پڑے ہوتے ہیں، صنایع اور فنکار انہیں دور کر دیتا ہے۔ فنکار کو خاک کے ذرے تباہ اندر کی طرح نقصان نظر آتے ہیں۔ شاعر ذہرہ کو حجاب نقاب کے سات پردوں میں بھی عریاں دیکھ سکتا ہے۔ منتظر یہ کہ جمال کی تمام صورتیں فنکار کو اپنے عروج پر پہنچی ہوئی معلوم ہوتی ہیں۔

دوسرے گروہ کا خیال ہے کہ الفاظ معانی کا پیروی ہوتے ہیں اور معانی سے مشروط ہوتے ہیں۔ جب تک معانی میں اور مطالب

میں ایک خاص قسم کی عظمت اور رفعت نہ ہو۔ کوئی تحریر ادب کا درجہ نہیں حاصل کر سکتی۔ پہلی تعریف کی قدر حال ہے اور اور دوسری تعریف کی قدر عظمت اور رفعت نہ ہو جس تحریر سے ہمارے علم میں ہمارے شعور ذات میں، ہماری پرواز فکر میں کسی قسم کا اضافہ نہیں ہوتا اسے ادب نہیں کہا جاسکتا۔ فنکارانہ نظریات کے اصولوں پر غالباً اگر اشیاء کو وہ شکل دے دیتا ہے جو پہلے اس کے باطنی وجود میں پیدا ہوتی ہے۔ وہ بے جان پتھر کا سینہ چیر کر اس میں حیات کی وہ تصویر داخل کر دیتا ہے جو اس کے تصور میں جلوہ گر ہوتی ہے! اقبال اسی نظریے کے موید ہیں ان کے نزدیک قاسری اس بات میں ہے کہ نظریات کے محرکات کا مقابلہ کیا جائے۔ نہ یہ کہ ان محرکات کے اعمال کے آگے سر تسلیم خم کر دیا جائے۔ یہی زندگی اور توانائی ہے۔ باقی ہر چیز انحطاط اور موت ہے۔ فنکار اپنے فکر کی گہرائیوں میں ڈوب کر اس دنیا کی تلاش کرتا ہے جو موجود نہیں ہے لیکن جسے موجود ہونا چاہیے۔ اس کے شعور کا ہر لمحہ اس مقصد کے حصول کے لئے وقف ہو جاتا ہے اور اس کی روح اس کے قلم کی نوک میں آجاتی ہے۔

ادیب کسی خیالی دنیا میں نہیں رہتا وہ جس معاشرے میں زندگی بسر کرتا ہے اس کے حقائق و کوائف سے وہ اپنی آنکھیں بند نہیں کر سکتا۔ ایسا کرے گا تو اس کی تخلیقات کو "بادهائی" کے سوا اور کسی نام سے نہ پکارا جاسکے گا۔ اس لئے ادیب پر لازم ہے کہ وہ اپنے گرد پیش کو اپنے ماحول کو اپنے معاشرے کے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات کو ملحوظ خاطر رکھے اور ادیب کے ارتقائی عمل میں معاون ہو۔ اس کی تخلیقات سے اسکے مہم کی خصوصیات کا اس کے زمانے کے تمدنی مزاج کا اس کی ثقافتی اقدار کا سراغ ملے۔ وہ زمانے کے ساتھ چلے کہ زندگی حرکت کا دوسرا نام ہے اور وجود موت کا۔ مینڈا آرنلڈ اسی نقطہ نظر کا موید ہے۔ اس نے ادب کی جو تعریف کی تھی کہ یہ اعتقاد حیات ہے تو اس کا مطلب یہ تھا کہ ادب صرف ان موضوعات سے بحث کرتا ہے جو بالواسطہ یا بلاواسطہ انسانی زندگی سے مربوط ہیں۔ ادیب کے موضوعات جتنے انسانی زندگی سے قریب تر ہوں گے۔ اتنے ہی انسان کے لئے زیادہ اہم ہوں گے اور اسی اعتبار سے ادبی تخلیقات میں عظمت اور رفعت پیدا ہوگی۔

وہ ادبی تخلیقات جو خالص ذوقِ خود نمائی کی تخلیق ہوتی ہیں اور جن میں فنکار کا تعلق اپنے گرد و پیش کے ہر آن بدلتے ہوئے لمحاتِ گریزاں سے سوہم سارہ جاتا ہے۔ لاکھ بلند منزلت ہوں ان تخلیقات کا مقابلہ نہیں کر سکتیں جن میں فوقِ خود نمائی کے ساتھ فوقِ بزمِ آرائی بھی شامل ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں غمِ معداں و غمِ جاناں کے استراچہ سے وہ ادب وجود میں آتا ہے جو معانی بلند اور مطالب ارجمند پر مبنی ہوتا ہے جو شخص خالص شخصی واردات بیان کرتا ہے اسی نسبت سے بلند مرتبہ، عالی منزلت اور عظیم ہوتی ہیں۔ جس نسبت سے فنکار اپنے ذاتی واردات کو اپنے ماحول اور گرد و پیش کے

دلائل سے مربوط کر کے پیش کرتا ہے۔ اعلیٰ ادب ادیب کی شعوری قوت کا نتیجہ ہوتا ہے اسے اس کے معمولی اور وقتی تجربات اور ہجانات کا اظہار قرار دے کر نتیجہ نکالنا صحیح نہیں ہو سکتا۔ اچھا ادب ادب قوت کی چیز ہوتے ہوئے بھی ہر وقت کی چیز ہوتا ہے۔ ادیب کو زندگی اور انسانی نظریات کو اس کی تمام پیچیدگیوں کے ساتھ سمجھنا چاہیے روایت اور تفسیر کا تاریخی احساس رکھنا چاہیے اور اسے اس بات کا مکمل شعور رکھنا چاہیے کہ کسی مصنف یا ادیب نے کہاں تک زندگی کو حقیقی مسرتوں سے معمور کیا ہے۔ نیاز فتح پوری کے لفظ "ادب رنج کی ایک نبردست آواز ہے جو پیش نظر زندگی کو دیکھ کر بنتی ہے اس لئے ادب کا کام صرف یہی نہیں کہ وہ جدید اشعار کی بابت ہمارے احساس میں تحریک پیدا کرے بلکہ ہماری موجودہ معلومات و اطلاعات کو ترقی دینا بھی اس کا کام ہے یعنی جن اشیاء سے ہم آشنا نہیں ہیں۔ ادب ان سے بھی ہمیں آشنا کرتا ہے اور جن سے ہم فی الحال آگاہ ہیں ان سے بھی ہمارے احساس کو اور زیادہ متعلق کر دیتا ہے۔

شعر و ادب وقت کے آئینے میں

نیاز فتح پوری لکھتے ہیں کہ انیسویں صدی میں شعر و ادب کی طرح طرح سے تعریفیں کی گئیں اور کوشش کی گئی کہ شعر و ادب کو علم و حکمت کے برابر لاکھڑا کیا جائے لیکن ان کے لئے جس منضبط استدلال کی ضرورت تھی وہ کہیں نظر نہ آتا تھا۔ مشہور فقرہ (WORDS WORTH) جو شاعر کو معلم سمجھتا تھا۔ اور خود ایک معلم بننا چاہتا تھا۔ آخر میں اس سے زیادہ نہ کہہ سکا کہ شاعری سائے علم کی جان اور اس کا لطیف ترین جوہر ہے۔

کولریج (COLERIDGE) کے نزدیک شاعر کا کام ہمارے شکوک کو حقارتی دہرے کے لئے معطل کرنا اور وقتی طور پر ہمارے اندر یقین کی صلاحیت پیدا کرنا ہے۔ شیلے (SHELLEY) بڑے جوش و خروش کے ساتھ شاعری کی حمایت کرنے اٹھا تھا۔ لیکن سب کچھ کہہ چکنے کے بعد اس سے آگے نہ بڑھ سکا کہ شاعری ایک قسم کی رہبانی چیز ہے اور تمام علوم کا مرکز و محیط شاعری ہے۔

سب سے پہلے جس نے ادب کی معقول تعریف کی اور "ادب" اور "زندگی" میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کی وہ میٹھیو آرنلڈ (MATHEW ARNOLD) تھا اس نے ادب کو زندگی کی تنقید بنایا ہے۔ (موصوف کے نظریات پر پچھلے مغزوں میں بھی گفتگو ہو چکی ہے) آرنلڈ کی تعریف اگر پیہم ہے لیکن بہت گہری اور اس میلان کی طرف اشارہ کرتی ہے جس نے بعد میں کارل مارکس سے اشتراکی اعلان (COMMUNIST MANIFESTO) لکھوایا تھا۔

اسی زمانے میں حسن کاری برائے حسن یا ادب برائے ادب کا خالص جمالیاتی نظریہ بھی وجود میں آیا اس کی ابتدا کیٹس (KEATS) سے ہوتی ہے کیٹس (KEATS) کو ایسی شاعری سے نفرت تھی جو کوئی محسوس غایت اور کوئی خاص مقصد پیش نظر رکھتی ہو اس کے لئے حسین چیز کجائے خود ایک لہری مسرت تھی۔ وہ کہتا ہے "حسن حقیقت ہے۔ حقیقت حسن پس اتنی ہی سی بات ہے اور میں اس کی قدر جانتے کی عزت ہے۔"

نیاز تھ لپوری آگے چل کر کہتے ہیں کہ اس کے بعد لیرپ کے ممتاز دانشوروں نے اس خیال کی حمایت اور اشاعت کی۔ سب نے ایک آواز ہو کر یہی کہا کہ حسن مقصود بالذات ہے اور یہ نیکی اور بدی کے حدود سے باہر ہے۔ شعر و ادب کا کام ہمارے اندر احساس پیدا کرنا اور اس کو قائم رکھنا ہے یہ احساس حسن ہماری ابدی مسرت کی ضمانت ہے۔ زندگی میں جتنی کریم اور بد صورت چیزیں ہیں ان کو بھی حسین بنادینے کا کام "حسن کاری" ہے۔ والٹر پیٹر (WALTER PATER) اسی گروہ سے تعلق رکھتا ہے۔ اس کا اصرار ہے کہ ادب کی غایت، لذت و انبساط کے سوا اور کچھ نہیں۔ اٹلی کا مشہور فلسفی بنامہر جمالیات کروچے (CROCE) اسی مادرائی نظریہ کا علمبردار ہے اس کے خیال میں حسن کاری یعنی آرٹ ایک وجدانی تجربہ ہے جو آپ اپنی غایت ہے اور جس کو منطق و فلسفہ یا مذہب و اخلاق کے اصول سے نہیں جانچا جاسکتا۔ یہ جمالیاتی مادریات زندگی پر ایک غیر ارغنی سطح سے نظر ڈالتی ہے اور ہر چیز کو حسین و جمیل بنا کر پیش کرتی ہے جو چیز زندگی میں کریمہ اور بُری ہے وہ جمالیات میں حسین اور جاذب نگاہ ہے۔

بعد میں مارکس اور انیگلز کی تعلیمات سے یہ احساس ہونے لگا کہ ادب کو اجتماعی شعور اور جمہوری فہمیت کا آئینہ ہونا چاہیے اس لئے ہر ضدی کٹھنرا کہ ہم واقعہ کو تخیل پر ترجیح دیں اور مادی دنیا پر اپنی نظریں جمائے رکھیں تاکہ ہم اپنے آپ کو جمہوری مزاج سے ہم آہنگ کر سکیں۔

ادب۔ حال اور مستقبل کے تناظر میں

یہاں اس سلسلہ کا تذکرہ کر رہے ہیں کہ ادب حال کا آئینہ ضرور ہوتا ہے لیکن اس کے ساتھ ہی مستقبل کا اعشاریہ بھی ہوتا ہے اور اس کے لئے ایک مدت واقفیت اور تخیلیت، افادیت اور جمالیات اور اجتماعیت اور انفرادیت سب کی ضرورت ہے۔ ماحول ادب کو پیدا کرتا ہے مگر ادیب ماحول کو از سر نو تعمیر کرتا ہے۔ ادیب ایک مدت حال کی آواز اور مستقبل کی بشارت ہے سب سے بڑا ادیب وہ ہے جو حال اور مستقبل کو ایک آہنگ بنا کر پیش کرے۔ دنیا میں جتنے بڑے ادیب اور شاعر گزرے ہیں وہ سب طعنت کی کثیف دنیا میں گردن تک ڈوبے کھڑے دکھائی دیتے ہیں مگر ان کے ہاتھ ستاروں کو پکڑنے کے لئے آسمان کی

طرت بڑھتے نظر آتے ہیں۔

سید احتشام حسین لکھتے ہیں کہ ادب اگر زندگی کی تنقید ہے تو وہ محض حال پر اکتفا نہیں کر سکتا۔ محاکات کا تعلق حال سے ہوتا ہے اور تخیل کا تعلق مستقبل سے۔ واقعہ کے پیشہ و رخ جوتے ہیں۔ ایک تو واقعی ساکن اور دوسرا مکانی یا متحرک ادیب کی بصیرت دونوں کو ایک کر دیتی ہے گویا خواب اور حقیقت کے استراج کا نام ادب ہے۔

شاعر اور ادیب کے لیے کائنات اور زندگی کے ارتقا اور توارخ کا منضبط اور مدلل علم ضروری ہے یعنی کی زندہ یا ڈھال کے تمام اکتسابات پر جامع اور غیر نظر اور مستقبل کے ارتقائی امکانات کا سچا شعور ایک فنکار کے لیے اوجد لازم ہیں۔ زندگی کا یہ ادراک اور شعور اس کے اندر اس وقت تک نہیں ہو سکتا جب تک وہ زندگی کو متحرک اور ترقی پذیر نہ سمجھے۔ زندگی میں ماضی حال اور مستقبل اصل وجود رکھتے ہیں۔ تو یقیناً وہ ایک متحرک حقیقت ہے جو عہد بہ عہد بدلتی جاتی ہے اور بہتر سے بہتر ہوتی رہی ہے۔ مفکرین کی غالب اکثریت کے یہ نظریات ہیں۔ یہ سب زندگی کی قوت کو متحرک اور مسلسل یعنی توارخی مانتے ہیں۔ بقول ٹی ایس ایلیٹ حال کے شعور میں ماضی کی پوری آگاہی کام کر رہی ہوتی ہے اور کوئی دانشور مستقبل کے تصور اور حال کے شدید احساس سے بے تعلق نہیں رہ سکتا۔ ادب میں "رسم عصر" کے علاوہ بھی ایک عنصر ہوتا ہے جس کا تعلق "تادرائے عصر" سے ہوتا ہے جس کی بدولت وہ ادب ہر زمانہ کی چیز بن جاتا ہے یعنی واقعیت (REALISM) اور تخیلیت (IDEALISM) کا شیر و تکر بنا۔ مشہور انگریزی نقاد پریسٹلی (PRIESTLEY) کا خیال بہت حسین ہے کہ حسن کاری یعنی آرٹ کو زندہ رکھنے کے لیے ہتھوڑی سی افیون کی ضرورت ہمیشہ پڑے گی۔

المحقق کامیاب ترین ادب وہ ہے جو حال کا آئینہ اور مستقبل کا اشاریہ ہو۔ جس میں واقعیت اور تخیلیت، افادیت اور جمالیات یک آہنگ ہو کر ظاہر ہوں جس میں اجتماعیت اور انفرادیت دونوں مل کر ایک مزاج بن جائیں جو ہمارے ذوق عمل اور ذوق حسن دونوں کو ایک ساتھ آسودہ کر سکے۔

سید احتشام حسین کے بقول ادیب کوشش کے باوجود بے تعلق نہیں رہ سکتا۔ کیونکہ اس کے شعور کی تشکیل اور ترتیب میں جن تاریخی مادی اور سماجی عناصر نے حصہ لیا ہے۔ وہ اس کی بے تعلق کے منافی ہوں گے۔ ادیب کا ذہن اچھائی، برائی یا خیر و شر کے معاملہ میں غیر جانبدار نہیں رہ سکتا۔ وہ اپنے اصل خیالات اور مقاصد پر پردہ ڈال سکتا ہے۔ عقائد کو منطقی اور فلسفیانہ شکلیں دے سکتا ہے۔ انداز بیان کی رنگینیوں سے سچ کو جھوٹ اور جھوٹ کو سچ بنا کر پیش کر سکتا ہے۔ متضاد تصورات میں سچ کا راستہ تلاش کرنے کی کوشش کر سکتا ہے لیکن یہ نہیں کر سکتا کہ زندگی کے ہر مسئلے پر خاموش رہ جائے یا ایسی رائے دے کہ اس کے رجحان کا پتہ ہی نہ چل سکے۔ اگر کوئی ادیب یا نقاد ایسا سمجھتا ہے تو وہ یا تو خود فریبی کا شکار ہے یا دوسروں کو دھوکا دینا چاہتا ہے۔

تنقیدی شعور

پچھلے مسغوں میں ہم نے ادب اور ادیب کے حوالے سے قدے تفصیل سے گفتگو کی ہے۔ اب مناسب معلوم ہوتا ہے کہ نقاد کے منصب پر کچھ باتیں ہو جائیں۔

یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ بڑے تخلیقی لازماً بغیر کسی اچھے تنقیدی شعور کے وجود میں نہیں آسکتے۔ تخلیقی جوہر تنقیدی شعور کے بغیر گمراہ ہو جاتا ہے اور تنقیدی شعور بغیر تخلیقی استعداد کے بے جان رہتا ہے۔ آل احمد سرور کے الفاظ میں صحت مند تنقید تخلیقی ادب کی طرف مائل کرتی ہے۔ وہ خود تخلیقی ہوتی ہے وہ پڑھنے والے کے ذہن پر مہر نہیں لگاتی اس کے ذہن کی تربیت کرتی ہے۔ تخلیقی ادب پر کوئی تنقید تخلیقی ادب سے بے نیاز نہیں رہ سکتی۔ دونوں کے درمیان کوئی خلیج نہیں۔ تخلیقی ادب میں تنقیدی شعور کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ تنقید اس کو واضح کر دیتی ہے۔ تنقید کی واضح خصوصیت ایک خاص قسم کا ذہنی اعتدال اور توازن ہے۔ نقاد اگر ذوقِ سلیم رکھتا ہو تو فوراً کھرے اور کھوٹے میں تمیز کر لیتا ہے لیکن ذوقِ سلیم کے ساتھ توازن ہونا ضروری ہے۔ ذوقِ سلیم کا اظہار جب توازن اور اعتدال کو مد نظر رکھ کر کیا جاتا ہے تو ادبی تخلیقات کی قدر و قیمت متعین ہوتی ہے۔

بقول سید احتشام حسین، تنقید انہام، تفہیم، تربیت، ذوق اور ادراک حقیقت کا ایک ذریعہ ہے۔ تنقید ایک انتہائی سنجیدہ اندازِ نظر اور طرزِ اظہار کا مطالبہ کرتی ہے۔ لازم ہے کہ تمام تنقید نگاروں کو اس کے اعلیٰ اصولوں اور فلسفیانہ بنیادوں کی طرف متوجہ کیا جائے ہر شخص کا ہم خیال ہونا ضروری نہیں لیکن صداقتوں، ادبی قدروں اور اصولوں کی جستجو میں سنجیدہ ہونا ممکن ہے۔ اچھا تنقید نگار بننے کی یہ پہلی شرط ہے۔

نقاد اپنے آپ کو خافوں میں نہیں بانٹ سکتا اس کے لئے تواضع ضروری ہے کہ وہ سارے ادب پر نظر رکھتا ہو اور اس میں ایک واضح نقطہ نظر رکھتا ہو۔ وہ بعض قدیم چیزوں کو اچھا کہہ سکتا ہے اور بعض کو بُرا۔ مگر وہ سارے قدیم سرمائے کو ٹھکرانہ نہیں سکتا۔ اسی طرح وہ ہر نئی چیز کو شبہ کی نظر سے نہیں دیکھ سکتا۔ وہ نئے نئے تجربوں اور علامتوں سے بھرکتا نہیں۔ نقاد کے لئے سخن فہم ہونا ضروری ہے۔ اس کے لئے اس روحِ ہمہ گیر طبیعت کی موجودگی ضروری ہے جو شاعر کی مختص ہے۔ اس کے لئے اس وسیع ہمدردی کی، اس لچکدار ذہن کی، اس ہم گیر طبیعت کی موجودگی ضروری ہے جو شاعر کی فضا میں شاعر کے ساتھ جگہ جگہ اس سے بھی آگے پرواز کر کے فنکار تجربوں کو جنم دیتا ہے۔ سخن فہم فنکاروں کو صحیح معنوں میں فنکار بنانا ہے۔ اچھی تنقید کسی طرح اچھی تخلیق سے کم نہیں بلکہ بعض وجوہ سے اس پر فوقیت رکھتی ہے۔

ڈی ایس ایس نے غلط نہیں کہا ہے ”جب ایک تخلیقی ذہن دوسرے سے بہتر ہوتا ہے تو اس کی وجہ یہ ہوتی ہے

کہ جو بہتر ہوتا ہے وہ تنقیدی صلاحیت زیادہ رکھتا ہے۔ ”پس نے تو اور صاف کہا ہے کہ ”بھی تنقید بھی چونکہ اپنا مواد اور جذبہ زندگی سے لیتی ہے اس لئے اپنے رنگ میں وہ بھی تخلیق ہوتی ہے۔“

عابد علی عابد کہتے ہیں کہ نقاد پر لازم ہے کہ شرق اور مغرب کے اسباب انتقاد کی مشترک اقدار دریافت کرے جہاں اختلافات ہیں ان کی توضیح اور توجیہ کرے۔ اردو کی اصناف ادب کی چھان چھک کر کے ان کی قدر و قیمت کے تعین میں جہاں شرق کے انتقاد دی دبستانوں سے پورا فائدہ اٹھائے وہاں مغربی اسباب انتقاد سے بھی کوئی بیگانگی نہ برتے۔ ہاں یہ بات ملحوظ خاطر رکھے کہ اردو ادب کو اس کے صحیح تناظر میں رکھ کر ہی جانچے۔ حقیقت یہ ہے کہ کسی زبان کے ادب کو صرف اس نظام نسبتی کی حدود میں رکھ کر ہی جانچا جاسکتا ہے جو اس ادب کی متعلقہ معاشرت اور ثقافت سے مربوط ہوتا ہے۔ اگر ہم کسی زبان کو اس نظام سے علیحدہ کر کے کسی غیر قوم یا زبان کے پیمانہ انتقاد سے ناپیں گے تو جو نتائج ہم اس عمل میں اخذ کریں گے ان میں بعض تو بالکل غلط ہوں گے اور بعض نیم حقائق (HALF TRUTHS) سے مشابہ ہوں گے جو جھوٹ سے زیادہ خطرناک ہوتے ہیں۔

یاد رہے کہ انگریزی ایک زندہ عالمگیر اور شاندار تاریخی میراث کی مالک زبان کی حیثیت سے ہمیں بہت کچھ دے سکتی ہے۔ انگریزی ادب کے اصولوں کو اٹل سمجھنا یا صرف اس معیار سے اپنی ہر چیز کو پسند، ناپسند کرنا صحیح نہیں ادبی اصول عالمگیر بھی ہیں اور مقامی بھی۔ کسی میں ایک پہلو پر زیادہ زور دیا گیا ہے کسی میں دوسرے پر۔ اس وحدت و کثرت سے گھبراتا نہیں چاہیے اسے صحیح تناظر میں جانچنا پڑکھنا چاہیے۔

جس طرح کسی قوم کا تہذیب و تمدن آسمان سے نازل نہیں ہوتا بلکہ یہ مختلف تہذیبوں اور تمدنوں کے ایک دوسرے پر عمل اور رد عمل کا نتیجہ ہوتا ہے اسی طرح دنیا میں کوئی ادبی سرمایہ ایسا نہیں جو کسی دوسرے قدیم ادب کا ممنون نہ ہو۔ دراصل مختلف زبانوں کے شعراء ادب ایک دوسرے سے جد آگاز بھی ہیں اور قریب بھی۔ ایک ہی جذبہ ہے جو مختلف بہاریں دکھاتا ہے۔ ایک ہی تاثر ہے جس کی رنگینیاں بے شمار ہیں۔ وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت محض صوریاد مسک نہیں ایک ادبی اصول کی تفسیر بھی ہے۔

اردو ادب میں تنقیدی اصولوں کی عدم موجودگی اور تنقیدی تحریروں کی افراط، تفریط کو ملحوظ رکھ کر پروفیسر کلیم الدین نے کہا تھا ”اردو میں تنقید کا وجود محض فرضی ہے۔ یہ تقلید کا خیال نقطہ ہے یا محبوب کی خیال مگر۔“

منہم سنتے ہیں نیزے بھی کمر ہے کہاں ہے کس طرف کو ہے، کہ صہ ہے

یہ رائے انتہا پسند نہ سہی، البتہ اتنی بات ضرور ہے کہ اردو تنقید میں توازن اور اعتدال کی کمی ہے۔
 آل احمد سرور کے خیال میں تنقید کی طرف سے بدگمانی عام طور پر ان لوگوں کو ہوتی ہے جو ادب کو بہت گہری
 نظر سے دیکھنے کے عادی نہیں ہیں جو اس میں صرف تفریح یا اقبال کے الفاظ میں کوکنا رکی لذت کو ڈھونڈتے ہیں
 اگر وہ سطحی فرق کو نظر انداز کر دیں تو انہیں معلوم ہو جائے کہ تخلیقی ادب زندگی کے لئے کتنا ضروری ہے کہ وہ تنقیدوں
 سے مدد لے۔ بڑی تنقید تخلیقی ادب کے کسی طرح کمتر نہیں۔ بلکہ وہ خود تخلیقی ہو جاتی ہے۔ بقول احتشام حسین، نقاد
 کو فکر کے دو کردار ہیں سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔ وہ کرہ جس کی تخلیق ادیب نے کی اور وہ کرہ جس نے نقاد کی نظر بنائی
 ہے ان دونوں کردار کی زندگی، رنگ و روپ اور آب و ہوا میں مماثلت بھی ہو سکتی ہے اور مناسرت بھی۔ لہذا زمانی بھی ہو
 سکتا ہے اور لہذا مکانی بھی۔ نقاد کا دونوں سے واقف ہونا ضروری ہے تاکہ اس کا فیصلہ یکطرفہ اور غلط نہ ہو۔ نقاد ایسا
 پڑھنے والا ہے جو سمجھتا بھی ہے اس لئے اس کے لئے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ وہ ادیب کی ذہنی ساخت، افکار و مزاج
 اور فلسفہ حیات سے واقف ہو۔

نقاد کا اصل منصب یہ ہے کہ وہ لمحہ حاضر کے ہنگاموں سے متاثر نہ ہو اور حال کے آئینے میں خود کا چہرہ دیکھ کر کسی
 تصنیف کی تدریجیت کے متعلق وہ فیصلہ صادر کرے، جس پر دقت صادر کرے اور جس کو مستقبل تسلیم کر لے۔ نقاد کا ذوق
 سلیم اس کی بصیرت اس کا شعور انتقاد، اس کا مطالعہ اور شاہد اسے بتا دے گا کہ یہ تصنیف صرف وقتی مقبولیت حاصل
 کرے گی یا اسے دوام نصیب ہوگا۔ اردو ادب میں تنقید اپنی اہمیت اب منوانے لگی ہے اس نے ادب اور ادیبوں سے جو
 مطالبے کئے ہیں ان کو پورا کرنے کی سعی شروع ہو گئی ہے۔ تعمیری صلاحیتوں کا ابھرنا، اصولی بحثوں، سامنے آنا، عام
 اصطلاحوں کے فریب سے بچنے کی کوشش، ہر پرانی حقیقت کو نئے سرے سے دیکھنا اور پرکھنا، تنقید کے اثر سے
 آیلے تنقید نے ادب میں خارجیت پیدا کی ہے اور شاعری نے جو جذباتی طوفان اٹھائے تھے ان کی قوت کو اس نے
 زندگی کے قافلے کے لئے اسیر کر لیا ہے۔

بعض نقادوں کے خیال میں نقاد کا کام، ان کیفیات کی باز آفرینی ہے جن سے ادیب دوچار ہوا تھا وہ اس سے
 زیادہ کچھ نہیں چاہتے کہ ادیب کے خیالات کو اپنے لفظوں میں بذی کسی قسم کی جرح اور تعدیل کے پیش کر دیں۔ ایسی حالت
 میں تنقید بے معنی فعل ہو کر رہ جاتی ہے اس گروہ کی نمائندگی کسی نہ کسی شکل میں وہ تمام نقاد کرتے ہیں جنہیں تاثر پسند
 کہا جاتا ہے۔ تاثراتی تنقید کا نظریہ مختصر لفظوں میں یہ ہے کہ ادب تاثر ہے اور اس کی تنقید بھی محض تاثرات کا مجموعہ

ہے جو کسی تصنیف کے پڑھنے وقت پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ ان کے نزدیک اس بات کی کوئی اہمیت نہیں کہ ان ادبی نتائج و افکار کو سماجی اقدار کی روشنی میں پرکھا جائے۔ امریکہ کے ایک نقاد اسپنگارن نے انہیں زیادہ فلسفیانہ انداز میں پیش کر کے اس کا نام تخلیقی تنقید رکھ دیا ہے اس کے خیال میں تنقید کا اصل کام ان کیفیات کی باز آفرینی ہے جو کسی شاعر یا ادیب پر گزری تھیں۔

حقیقت یہ ہے کہ نقاد ادیب کے نقطہ نظر اور فنی کارنامے کو سمجھتے ہوئے بہت کچھ اور بھی سمجھتا ہے وہ ادب اور زندگی کے تعلق کا مطالعہ خاص طور سے کرتا ہے اور اسی تعلق کی روشنی میں اہل کارناموں کی اہمیت کا اندازہ لگاتا ہے۔ ادیب کے علوم کا پتہ چلاتا ہے۔ ادب کے بہترین اور پائیدار حصوں کی قدر و قیمت متعین کرتا اور انہیں تمدن کا جزو بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ رطب دیا بس میں تمیز کرنا، غیر مخلصانہ اور سچے ادب میں فرق پیدا کرنا، اجالے کو اندھیرے سے الگ کرنا نقاد کا کام ہے۔ اشتام حسین ٹھیک لکھتے ہیں کہ جس طرح ایک مخصوص فلسفہ حیات رکھے بغیر اچھا ادیب نہیں بن سکتا، اسی طرح ایک اچھا حکیم دماغ رکھے بغیر کوئی شخص اچھا نقاد نہیں بن سکتا۔ تنقید منطق کی طرح ہر علم و فن کی تشکیل و تعمیر میں شریک ہے بلکہ وجدان اور جہال کے جن گوشوں تک منطق کی رسائی نہیں ہے، تنقید وہاں پہنچتی ہے۔ رنگ و بو اور کیف و کم کے غیر متعین دائرہ میں صرف قدم ہی نہیں رکھتی بلکہ ابہام میں توفیق کا جلوہ اور بے تعین میں تعین کی کیفیت پیدا کرتی ہے اسی لئے ٹی ایس ایس ایٹ لکھتا ہے کہ ایک نقاد کا فرض ہے کہ وہ ادب کا باقاعدگی سے مطالعہ کرے اور پورے ادب کو ذہن میں رکھے۔ خصوصاً اسے اس وقت کے عطا کئے ہوئے تقدس سے بلند ہو کر وقت سے آگے دیکھنا چاہیے۔ ظاہر ہے یہ کام بہت مشکل ہے اس لئے کہ عام طور پر تنقیدی خیالات ایک خاص دور کے لئے صحیح ہوتے ہیں مگر بعد میں ان پر عبور نہیں کیا جاسکتا۔ نقاد کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ اس کی نگاہ حقیقہ کے پیچیدہ راستوں سے ہو کر گزرے اور ان تمام اثرات کا پتہ چلائے جنہوں نے ادیب کے شعور کو مرتب کیا تھا۔

نقادوں کی ایک قسم میں وہ لوگ شامل ہیں جو ادب کو بنیادی طور پر تفریح اور وقتی مسرت کا آلہ سمجھتے ہیں وہ سارے ادب کا مطالعہ اسی زاویہ نظر سے کرتے ہیں وہ اپنے احساس جہال کی تسکین یا انفرادی لذت اندوزی سمجھتے ہیں انہیں اس بات کی فکر نہیں ہوتی کہ ادیب نے کیا لکھا ہے۔ ان کی کسوٹی یہی ہے کہ ادیب کے کارنامے نے مسرت میں اضافہ کیا ہے یا نہیں۔ وہ ادیب کی انفرادیت، اس کی غیر معمولی قوت تخلیق اور اس کی الہامی قوت کو تسلیم کرتے ہیں اسے دماغ و مکان کی قیود سے بالاتر سمجھتے ہیں۔ اس لئے وہ ادیب کے کارنامے کی پرکھ میں کسی اور خیال کو شامل نہیں کرتے۔ وہ افادیت کے خیال پر سگراتے، مقصد کے تصور پر استہزا کرتے اور ماحول کے غماز سے چڑھتے ہیں۔

دوسرے گروہ کے لوگ ادیب کو انسان، سماجی انسان اور زمان و مکاں کے اثرات قبول کرنے والا انسان سمجھ کر اس کے کارناموں کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں۔ وہ یہ جاننا چاہتے ہیں کہ اس کی تخلیقی کے محرکات کیا ہیں ان محرکات میں کن خیالات، واقعات اور اجتماعی احساسات کا اثر شامل ہے۔ یوں نقاد کے نقطہ نظر ہی کا تعین سارے مسئلہ کا مرکزِ بیاں بن جاتا ہے اور اصل نقد پر کوئی بحث اس وقت تک مکمل نہیں کہی جاسکتی جب ہم ادیب کے تخلیقی کارناموں کی طرح تنقیدی خیالات کو بھی نقاد کی سماجی حیثیت کے پس منظر میں نہ دیکھا جائے۔ لازم ہے کہ اصول نقد پر غور کرتے ہوئے ان تاریخی قوتوں کو ہر وقت پیش نظر رکھا جائے جن سے ادیب وجود میں آتا ہے۔ جن سے انسان کی تمنائیں اور خواہشیں پیدا ہوتی ہیں۔ جن سے تنقید کی صلاحیت وجود میں آتی ہے جن سے انسانی تمدن بنتا ہے اور جن سے ان قدروں کا تعین کیا جاتا ہے۔ سید احتشام حسین کے نزدیک نقاد غیر جانبدار نہیں رہ سکتا۔ اس کا منصب ہی یہ ہے کہ وہ ادیب کے محرکات تخلیق کا پتہ لگائے۔ ان سرچشموں کی تلاش کرے جہاں سے ادیب نے زندگی حاصل کی ہے اس فلسفہ کو ڈھونڈ نکالے جو ادیب کے خیالوں کو ایک مربوط شکل میں پیش کرنے کا ذریعہ بنا۔ اس طرح یقیناً ایک منزل میں تو نقاد کو ادیب کے ساتھ ہی وادیِ دکھار میں چلنا پڑے گا اور ہر صحرا کی خاک چھانی ہوگی۔ لیکن اس کا کام یہیں ختم نہیں ہو جائے گا بلکہ آگے بڑھ کر وہ ادیب کے ذہنی سفر کا تجزیہ کر کے اس کے حقیقی خیالات کا پتہ چلائے گا۔ ادیب کی جانب داری کا ذکر کرے گا اور ارتقاء نے تہذیب میں ادیب کے کارناموں کی جگہ متعین کرے گا۔ یہ سارے کام محض تشریح یا تاثر کے اظہار سے ممکن نہیں ہیں ان کے لئے نقاد میں خود ایک تخلیقی قوت کی ضرورت ہوتی ہے جو تنقید کو بھی ادبی حیثیت عطا کر دے۔ ادیب کی تخلیقی تنقید کا مقصد اس کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتا کہ نقاد بھی ادیب کے خیالات کی بنیاد کو ڈھونڈ کر اس کی ادبی کاوشوں پر اعلیٰ ادبی رنگ میں اظہار کرے اور عام پڑھنے والوں کی رہنمائی کر دے۔ اگر کوئی نقاد اس سے بچتا ہے تو وہ تنقید کا حق ادا نہیں کرتا۔

وہ نقاد جو ہر ادبی کارنامے پر سرد حنہ ہے ہر ادیب اور شاعر کو پسند کرتا ہے کسی نقطہ نظر سے تعرض نہیں کرتا بقول آسکر وائلڈ اس کا حال ایک نیلام کرنے والے کا سا ہے جو ہر مال کی تعریف کرتا ہے اپنے سماجی شعور کے ساتھ غلصہ ہونے کے لئے نقاد کو ہر ادیب اور شاعر کا تجزیہ کرنا ہی پڑے گا ورنہ وہ ادیب کے میدان میں محض ایک طفیلی کی حیثیت اختیار کرے گا اور اس کا کام محض یہ رہ جائے گا کہ وہ ہر ادیب کی ہاں میں ہاں ملا کر خوش ہوے اور فیصلہ یارائے کی ذمہ داری سے بچ جائے۔

کچھ نقاد تعابلی مطالعہ کو سب سے اچھا تنقیدی مطالعہ قرار دیتے ہیں۔ اس قسم کا مطالعہ ہمیشہ ناقص ہوتا ہے کیونکہ تعابلی کے تمام عناصر کو پیش نظر رکھنا تقریباً ناممکن ہے۔ اگر ایک یا کئی اہم پہلو نظر انداز ہوتے ہیں تو نتائج بالکل غلط ہو سکتے ہیں۔

نقادوں کا ایک بہت بڑا گروہ ادب کے نفسیاتی مطالعہ کا قائل ہے۔ یہ نقاد ادیب اور شاعر کی سوانح عمری کی روشنی میں اس کی تخلیقات کا مطالعہ کرنے ہی کو تنقید کہتے ہیں یعنی وہ ادب کو شخصیت کے اظہار کا وسیلہ سمجھتے ہیں اور بس۔ تحلیل نفسی کے رعبا اس سے بھی آگے بڑھتے ہیں اور کہتے ہیں کہ فن کی تخلیق شعور کا نہیں، لاشعور کا نتیجہ ہے۔ ادیب اور شعور کا تلم کسی اندرونی طاقت سے چلتا ہے جس طرح بچہ کھیل میں لگ جاتا ہے ویسے ہی فنکار اپنے فن میں غیر احتیاطی طور پر مصروف ہو جاتا ہے۔ ادبیات کا یہ مطالعہ بالکل سطحی ہے اور ادیب کے شعوری مقصد کو نظر انداز کر کے ادیب اور ادیب کی تہذیبی اہمیت کا انکار کرتا ہے۔

نقادوں کا ایک طبقہ وہ ہے جو تاریخی پہلوؤں کو پیش نظر رکھتا ہے۔ بعض جرمن نقادوں نے اس تصور کو انتہا تک پہنچا دیا ہے اور ”روح عصر“ ہی کو سب کچھ قرار دے دیا۔ کبھی کبھی اس نقطہ نظر سے دیکھنے والے ادبی کا ناموں کا اچھا تجزیہ کر لیتے ہیں لیکن یہ نقطہ نظر خود تاریخی حقائق کا تجزیہ کرنے میں ناکام رہتا ہے اور انسانی ارتقاء کے بنیادی اصولوں کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ اس تناظر میں اس امر کا تذکرہ بے جا نہ ہوگا کہ بغیر ماضی کے مطالعہ حال سے مشابہ اور مستقبل کے تصور کے نہ کوئی صحیح معنوں میں فنکار ہو سکتا ہے نہ نقاد۔ اس لئے کہ ان تینوں اجزاء کے امتزاج کے بغیر ہمارے اندر تاریخی بصیرت نہیں پیدا ہو سکتی اور تاریخی بصیرت کے بغیر نئی تخلیق ناممکن نہیں تو مشکل ضرور ہے۔

حاصل کلام، بقول آل احمد سرور، نقاد اپنی دنیا کا کو بلبس ہے وہ پڑھنے والے کو ایک نئی فضا میں لے جاتا ہے جس کا حصہ اس نے دریافت کیا ہے۔ ہر تنقید ایک ذہنی سفر کا آغاز ہے اچھی تنقید میں جذبے کو ایک پختہ اور مہذب احساس کا نکھار مل جاتا ہے اس لئے اچھی تنقید محض تخریبی نہیں ہوتی۔ محض خامیوں یا کوتاہیوں کو نہیں دیکھتی، وہ بندیوں کو دیکھتی ہے اور یہ اندازہ لگاتی ہے کہ یہ بندی کیسی ہے۔ حالی کے الفاظ میں وہ حیرت انگیز جلووں کا پتہ لگاتی ہے وہ ہستی کا احساس ضرور رکھتی ہے مگر پست نہیں ہوتی۔ اچھا نقاد پڑھنے والے کو شاعر سے شاعری کی طرف لے جاتا ہے معمولی نقاد شاعر میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ نقاد بننے کے لئے بڑے ریاض اور رسا ذہن کی ضرورت ہے جب ہی تو اردو تنقید میں مبلغ بہت نہیں نقاد کم۔

مادہ کی تنقید

ظہیر کاغیسری

تصور پرستوں کا خیال ہے کہ انسانی ذہن کی داخلی کیفیات ہی تمام علوم کی بنیاد ہیں اور خارجی دنیا انسان کے توانائی اور روحانی عمل کا عکس ہے ان کی نظر میں انسانی فکر قائم بالوجود ہے اور خارجی تاثرات سے بے نیاز ہو کر محض مجرور تخلیق سے حقیقت کل کا ادراک حاصل کر سکتا ہے اس لئے ذہن کی ہر ایک حسی، ادراکی اور عملی شکل کلیتہً داخلی ہوتی ہے اس کے برعکس میکانیکی مادہ پرست انسان کی داخلی صلاحیتوں سے بالکل منکر ہیں وہ انسانی حیات کو قوت (URGE) کے نام سے موسوم کرتے ہیں اور کہتے ہیں کہ انسان کی یہ وراثتی قوت بھی داخلی نہیں بلکہ انسان کے قبل ولادت خارجی حالات کا نتیجہ ہے وہ انسانی ذہن کے ہر خیال اور استدلال کو خارجی دنیا کا عکس سمجھتے ہیں اور آدمی کی داخلی اور ذاتی صلاحیتوں کو بالکل نظر انداز کر دیتے ہیں۔

اگر انسان کا ذہنی عمل کلیتہً داخلی ہے تو وہ خارجی حقیقتیں اور محرکوں کی تبدیلی اور پھیلاؤ کے ساتھ بڑھتا بھٹتا کیوں ہے؟ یا اگر انسانی ذہن کلیتہً خارجی حالات کا غلام ہے تو خارجی حقیقتیں ایک آدمی کی ذات میں منفرد طریقے سے کیوں ترتیب پاتی ہیں! تو ایک ہی ماحول میں رہتے ہوئے تمام انسانوں کا ذہنی معیار اور طریق استدلال ایک ہی انداز میں کیوں نہیں ہوتا؟ حقیقت یہ ہے کہ پیدائش کے وقت نو مولود بچے کا ذہن خالی تختی کی مانند ہوتا ہے لیکن اس کی ذات میں ذہنی ارتقاء اور ترقی کی قوتیں وراثتاً موجود ہوتی ہیں۔ خارجی مہمات اس کے حسی آلات پر اثر کرتے رہتے ہیں اور وہ ان کا رد عمل کی شکل میں جواب دیتا رہتا ہے اس عمل اور رد عمل کی وساطت سے پہلے وہ ابتدائی تصورات کا شعور حاصل کرتا ہے پھر مختلف اشیاء کے خواص میں تمیز کرنے کے قابل ہوتا ہے اور اسی طرح بڑھتے بڑھتے اپنی ذاتی منفرد صلاحیتوں کے مطابق بڑے سے بڑے استدلال تک پہنچ جاتا ہے۔

انسانی ذہن کا ہر مواد جہاں سماجی محرکات سے ترتیب پاتا ہے وہاں اس میں اس کی ذاتی قوتوں کا عنصر بھی شامل ہوتا ہے اس لئے کوئی ذہنی کیفیت بھی دو کلیتہً داخلی ہوتی ہے اور نہ ہی خارجی بلکہ اس میں خارجی اور داخلی عنصر

ایک وقت موجود ہوتے ہیں۔ یہی وہ ضروری ہے جس پر کسی ادب و تنقید کی بنیاد ہے۔ مارکسی ناقد نہ تو اپنے آپ کو ادب کے داخلی اور وجدانی تجزیوں تک محدود رکھتا ہے اور نہ ہی وہ ادب میں محض خارجیت کو تلاش کر کے ادیب کی ذات کی نفی کرتا ہے۔ مارکسی تنقید میں ایک ادب پائے کے داخلی اور خارجی دونوں پہلوؤں کو پیش نظر رکھنا ضروری ہے۔ ماورائے تنگ لکھتا ہے۔ تصور اپنا ادیب داخلی کیفیات اور نفسیاتی المکنون کو ادب کی اساس قرار دیتے ہیں اور اس کے خارجی محرکات کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ اس کے برعکس میکائیلی مادہ پرست ادب کے خارجی محرکات کا تجزیہ تو کرتے ہیں لیکن مصنف کے داخلی محرکات کو قابل اعتناء نہیں سمجھتے۔ جدلی مادیت میں یقین رکھنے والے ادیب اصولی طور پر ان دونوں گروہوں سے مختلف ہیں ان کے نزدیک داخلی کیفیات اور ان کے خارجی محرکات ادب کی دو ناگزیر بنیادیں ہیں اسی اصول کے تحت ایک مارکسی ادیب کے لئے ضروری ہے کہ وہ کسی ادب پائے کا تجزیہ کرتے وقت جہاں ایک ادیب کے انفرادی جمالیاتی ذاتی اور نفسیاتی المکنون، پیچیدگیوں اور رویوں کا تجزیہ کرے وہاں وہ یہ بھی دیکھے کہ مصنف نے جن خیالات و احساسات کا اظہار کیا ہے ان کے خارجی محرکات کیا تھے اور ان کا سماجی اور تاریخی تناظر کیا تھا۔

اس اعتبار سے مارکسی تنقید جمالیاتی، وجدانی یا نفسیاتی تنقید کی ضد نہیں بلکہ یہ سارے تنقیدی انداز اس کے وسیع کینوس کا ایک حصہ ہیں۔ مارکسی ناقد اگر ایک طرف ادیب کے ذاتی نیورتوں، اس کے تحت شعور کی گہرائیوں اور لاشعور سے اس کے رابطوں کا مطالعہ کرتا ہے وہاں وہ ادیب کے تربیتی ماحول، تعلیم اور اس کے گرد بھیلی ہوئی ہمہ جہتی حقیقتوں کا تجزیہ بھی کرتا ہے اور ادب کے داخلی اور خارجی عناصر کا تجزیہ ہی نہیں کرتا بلکہ ان کا ^SSYNTHESIS بھی کرتا ہے۔

انسان کے تحصیل علم کا عمل جس طرح مردہ اور بلا واسطہ نہیں بلکہ اپنے اندر کسی تضاد رکھتا ہے اسی طرح ہر خیال اور ہر استدلال اپنے ساتھ اپنی فارم بھی خود لے کر آتا ہے۔ نفسیاتی طور پر ہر فرد خیال کوئی شے نہیں آدمی جب بھی سوچتا ہے ترسوں، رنگوں، صورتوں، نقطوں یا ابتدائی ذہنی تصورات کے ذریعے سوچتا ہے اس لئے ہر خیال کی فارم یا اس کی جمالیاتی قدریں تقدم و تاخر کی تمیز کے بغیر خارجی محرکات کے ساتھ خود بخود ہی اضافی فکر کا حصہ بنتی رہتی ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ مارکسی ناقد فکر و فن کو ایک دوسرے سے علیحدہ تصور نہیں کرتے اور اسلوب

موضوع کو ایک ہی جامے کے تاروپود سمجھ کر ان سے نجات کرتے ہیں۔

لیٹن علم انسان کو حقیقت کا عکس سمجھتا ہے۔ موزوں ذہنی تصویریں اور حسین اسلوب خارجی دنیا کے عکس ہیں ادب میں جمالیاتی صورتیں فطرت اور انسانی معاشرہ کے عکس سے پیدا ہوتی ہیں۔ ماحول کی تصویریں جب آرٹسٹ کی ذات سے گزرتی ہیں تو ہر اس نصب العین نظریہ یا احساس کو اپنا لیتی ہیں جو آرٹسٹ کی ذات میں مضمر ہو۔

فکرو فن چونکہ بنیادی طور پر خارجی حالات سے بندھے ہوتے ہیں اس لئے کوئی فکری یا فنی معیار خود کفیل یا بالذات نہیں ہوتا۔ بلکہ معاشرہ کی وصفی اور مقلاری تبدیلی سے ہی متعین ہوتا ہے۔ مصنف ایک سماجی اصلیت ہوتا اور معاشرہ کی زندہ ہستی کی صورت میں اس پر کسی نہ کسی جماعتی مفاد کا اثر ضرور ہوتا ہے وہ ادب میں خارجی حقیقتوں کو ازبہ اتفاق کبھی نہیں اپناتا۔ سماج کی مختلف جماعتیں ان کا جذبی شکر ادا ان کے بڑھنے پھیلنے اثری حلقے اور ان کی ذہنی ضرورتیں اس کے فکرو فن کی قدریں متعین کرنے میں بہت اہم رول ادا کرتی ہیں چنانچہ ہر کسی ناقد جب کسی ادیب کے ادب پائے سے محبت کرتا ہے وہ یہ ضرور دیکھتا ہے کہ متعلقہ ادیب کا ادب اپنے معاصر طبقات سے کیا رشتہ رکھتا ہے وہ ادب پارہ کس طبقے کی ثقافت اور ذہنی رویوں کی آئینہ داری کرتا ہے یا کیا وہ کثیر الجہت ادب پارہ تو نہیں کہ معاشرے کے (CLASS CONFUSION) یعنی جماعتی الجھن کو بیان کرتا ہو اور نظریاتی اور ثقافتی اعتبار سے خود متباہن ہو۔

انگلز کے نزدیک ہر ہر کسی ادیب کو ادب میں موضوع یا فکر کا معیار قائم رکھنے کے لئے دو اصولوں سے پوری طرح واقف ہونا چاہیے۔ ۱۔ سماج کی بنیاد اس کا بالائی ڈھانچہ کن اصولوں کے تحت ایک دو سر پر عمل اور رد عمل کرتے ہیں (ب) سماج کا بنیاد اور اس کے بالائی ڈھانچے کا عمل اور رد عمل سے انکشاف اور نصب العین کس طرح وجود میں آتے ہیں اقتصادی ضرورتیں ہر معاشرہ کی بنیاد ہیں انسانی تاریخ حسن اتفاق سے ارتقائی مراحل طے نہیں کر رہی بلکہ انسانوں کی مادی ضرورتیں ان کے مختلف ادوار کی بنیادیں متعین کرتی ہیں آلات پیداوار، توالع پیداوار کی تبدیلی کے ساتھ انسان مختلف جماعتوں میں تقسیم ہوتا رہا اور اپنے جماعتی مفاد کی خاطر جنگوں اور انقلابوں

LENIN AND LITERATURE (INTERNATIONAL LITERATURE)

FREDERICK ENGELS AND MATERIALISTIC AESTHETICS

(MODERN QUARTERLY 1, 3)

کے دور سے گزرتا رہا۔

انسان کے مختلف معاشی دور حسب ضرورت، اخلاق اور تہذیب کی نئی قدریں تخلیق کرتے رہے ہر جماعت کی معاشی شکست اس کی متعلقہ سیاسی اخلاقی اور مذہبی قدروں کی شکست پر منتج ہوتی رہی اور ہر جماعت کا عروج اس کے معاشی تقاضوں کے مطابق نئے سیاسی، مذہبی اور تہذیبی تصوروں کو جنم دیتا رہا تصور پرست تاریخ دان تاریخ کو روحانی، ضمیری یا فوق الشعوری ارتقاء کی تاریخ سمجھتے ہیں۔ تاریخ کی یہ تشریح گمراہ کن اور غیر سائنسی ہے اور انسانی تجربات کی روشنی میں غلط ثابت ہو چکی ہے اصل میں تاریخ کی جدلیاتی اور مادی تشریح ہی سب سے بڑی سائنسی تشریح ہے کیونکہ یہ زندہ اور واقعی اصولوں کے چھان پھٹک سے وجود میں آئی ہے۔

ایک مارکسی ناقد بھی شعر و ادب پر تنقید کرتے ہوئے ان اصولوں کو پیش نظر رکھتا ہے اور ہر ادیب اپنے کو اس کے دور کی مرتی اور جنم لیتی ہوتی معاشی اور تہذیبی تحریکوں کی روشنی میں دیکھتا ہے اور تاریخ ادب و معاشرت میں ان کا صحیح مقام متعین کرتا ہے اس سے اسے یہ بھی پتہ چل جاتا ہے کہ ایک ادیب میں جدلیاتی کہاں تک موجود تھا۔ اور وہ فکری اور فنی طور پر ارتقائی قوتوں کا حلیف تھا۔ یا فرسودہ اور مرتی ہوئی تہذیب و ثقافت کا۔

ادب اور سماج کے باہمی رشتوں کو دریافت کرنے کا کام بہت مشکل ہے کیونکہ سماج کی معاشی بنیاد اور اس کے جمالیاتی اور تصوراتی نظام کا رشتہ بہت پیچیدہ منحنی اور بالواسطہ ہوتا ہے۔ ادب چونکہ خارجی حقیقتوں کی محض (REPRODUCTION) کا نام نہیں بلکہ یہ ایک اعلیٰ و ارفع تخلیقی عمل کا نام ہے۔ اس لئے سماجی تبدیلیاں نہ تو فوری طور پر ادب پر اثر انداز ہو سکتی ہیں اور نہ ہی سماجی تحریک اور ادب ہمہ وقت ایک دوسرے سے ہم آہنگ ہوتے ہیں۔ ادب اور معاشرے کے باہمی رشتوں کو دریافت کرنے یا ارتقائی میلانوں کو ادب میں سمونے کا مسئلہ چونکہ بہت مشکل ہے اس لئے اس مقام پر اکثر اوقات ادیب اور ناقد دونوں کے میکائیکی بن جانے کا خطرہ پیدا ہو سکتا ہے۔ اینگلز نے کونارڈ سمٹھ کو خط لکھتے ہوئے جرمن ادیبوں کے اس میکائیکی رجحان کی سخت مخالفت کی اور اس نے لکھا۔ جرمنی کے نوجوان ادیب، مادیت کے لفظ کو ایک لیبیل سمجھ بیٹھے ہیں جسے وہ حقائق کا مزید مطالعہ کے بغیر ہر شے پر چپکا دیتے ہیں وہ اس لیبیل کو تو پہلے چپکانے ہیں اور زیر بحث مسئلہ پر غور بعد میں کرتے ہیں۔ ہمارا نظریہ تاریخ میں مطالعہ کا سبق

دیتا ہے نہ یہ کہ ہم میگل کے پیروکاروں کی طرح بے حقیقت نتائج مرتب کرتے رہیں تمام تاریخ کلمتے سرے سے مطالعہ کرنا چاہیے کسی معاشرے کے سیاسی شہری، قانونی، جالیاتی، نگری اور مذہبی پہلوؤں پر غور کرنے سے پہلے، انسانی زندگی اور متعلقہ معاشرے کے مختلف شعبوں کی انفرادی چھان پھٹک ضروری ہے۔

یہی میکاکی انداز جس سے انیگلز نے ادیبوں کو بچنے کی تلقین کی ہے اس سے ایک مارکسی ناقد کو بھی ہر طرح دامن بچانے کی ضرورت ہے اور کسی ایک دور کے ادب کو دوسرے دور کے تناظر میں رکھ کر نہیں دیکھنا چاہیے ورنہ نہ تو وہ زیر نظر ادب پائے کی صحیح معاشرتی تہذیب و تاریخی اہمیت کا اندازہ لگا سکے گا اور نہ ہی اس جالیاتی تخلیق کاری کا اصل مقام متعین کر سکے گا۔ اسی طرح اگر وہ تاریخ کے مطالعے میں میکاکیٹ کا شکار ہو گا تو وہ نہ تو فکر کے معاشرتی اور طبقاتی رشتوں کا تجزیہ کر سکے گا۔ اور نہ ہی اسلوب اور فن کے خسرو کی پہلوؤں کو اجاگر کر سکے گا۔

مارکسی تنقید میں ایک طرف تاریخ کے جالیاتی نظریے کا ادب پر اطلاق کیا جاتا ہے اور کلاسیکی ادب کی علمی اور روایتی حیثیت سے انکار نہیں کیا جاتا دوسری طرف مارکسی تنقید میں جالیاتی قدروں، استعاروں، تلازموں اور دیگر محاسن اسلوب کا جامعیتی انقلابوں سے سوز کی رشتہ تلاش کیا جاتا ہے اور انہیں بدلتے ہوئے خارجی حالات کے تناظر میں دیکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

کلاسیکی ادب کا مطالعہ ہمارے موجودہ اور گزشتہ زمانوں کے درمیان ایک مضبوط تہذیبی رشتہ کا کام دیتا ہے اس کے مطالعہ کے بغیر کوئی مارکسی ناقد اپنے جالیاتی ورثہ گزری ہوئی جماعتوں کی نفسیات، مثالی کردار اور لسانی معیاروں سے واقف نہیں ہو سکتا اور اپنی تنقید کو زمانی تسلسل کے ساتھ نہیں کر سکتا۔

نومیر انقلاب کے دفعہ بعد نوجوان روسی ادیبوں نے اپنے کلاسیکی ادب کے خلاف علم بغاوت بلند کر دیا انہوں نے مستقام سپرٹ میں ہر پرانے ادبی ورثہ سے لاتعلقی کا رویہ اختیار کر لیا۔ لیکن جوں جوں وقت گزرا انہیں اپنے کلاسیکی ادب کی افادیت کا اندازہ ہوتا گیا۔ لیکن نے روس کے کلاسیکی ادب کی اہمیت اجاگر کرنے میں نمایاں خدمات انجام دیں اس نے متعدد کلاسیکی ادیبوں کا سماجی اور جالیاتی تجزیہ کرنے کے علاوہ صرف لیونٹا لسانی کے ادب پاروں کی وضاحت میں کم و بیش چھ مضمون لکھے۔ سوویت حکومت آج بھی دوستووسکی کی کتابوں کو باقاعدہ نشر کر رہی ہے آج اس کے ادب کو تعلیمی طور پر وہی حیثیت حاصل ہے جو گوگل، اپسکن اور لامونٹو کے ادب کو،

جمالیاتی قارئین، اسلوب و بیان کے مرکز کی پہلوؤں اور زبان کی نئی تاریخ تشکیلات کا تذکرہ مارکسی تنقید میں خاص اہمیت کا حامل ہے مارکسی ناقد ادب کو نوٹو گرائی سے بلند ایک تخلیقی فن کا درجہ دیتا ہے اور وہ ان تمام صحت مند تخلیقی اسالیب ادب کا احترام کرتے ہیں جو مختلف ادوار میں مختلف ملکوں کے فن کاروں کی تخلیقی کوششوں سے وجود میں آئے۔ اور جن کا کام تمام دنیا کے انسانوں کے احساس و شعور میں تخلیقی اور فنی ہم آہنگی پیدا کرنا ہے مارکسی ناقد جہاں ادب پاروں میں جدید احساس کو تلاش کرتا ہے اور ارتقائی میلانوں کا تجزیہ کرتا ہے وہاں وہ ادب پاروں کے فنی اور جمالیاتی محاسن کو بھی بنیادی اہمیت دیتا ہے۔ ایک ادب پارو کتنا ہی جدید میلانوں کا عکاس کیوں نہ ہو اگر اس میں اعلیٰ ادبی روایتوں کو ملحوظ نہیں رکھا گیا۔ تو مارکسی تنقید میں اس کا کوئی ادبی مقام نہیں۔

لینن کے نزدیک ادب جماعتی شعور کی تخلیقی فارم کا نام ہے۔ جوں جوں کوئی جماعت بڑھتی پھیلتی ہے کشمکش کے مختلف دوروں سے گزرتی ہے اس سے متعلق ادبی تخیل اور جمالیاتی تصور بھی بدلتے رہتے ہیں تئیسویں استعمار کے طاق کار استعمال میں فرق آتا ہے لفظوں اور ترکیبوں، تلازموں میں فرق پڑتا ہے پرانے الفاظ متروک ہوتے جاتے ہیں۔ نئے الفاظ ایجاد ہوتے ہیں اور استعمال کی خرد پر چڑھ کر صاف ہوتے جاتے ہیں۔ جماعتی جنگ کی روشنی میں زبان کا مرکز کی تصور مارکسی تنقید میں بنیاد کا حکم رکھتا ہے اس سے مارکسی تنقید میں تصور احساس، ادراک اظہار اور دیگر لسانی قدروں کے زندہ جدلی اور ہر لحظہ بدلتے پہلو آجائے ہوئے ہیں اور موجود دور کی سب سے اہم جنگ کے جمالیاتی اظہار کو واضح کرتے ہیں۔

مارکسی تنقید، تنقید ادب کا جدید ترین اسکول ہے اس لئے یہ موجودہ دور کے تمام لسانی، جمالیاتی اور فنی علوم کو ارتقائی نقطہ نظر سے اپنانے کی دعوت دیتا ہے۔ یہ ادب پاروں کے داخلی اور خارجی دونوں عناصر کا تجزیہ کرتی ہے یہ ادیب معاشرہ کی تبدیلیوں اور تاریخ کے وضعی انقلابوں کا ادب کے موضوعات پر اطلاق کرتی ہے یہ تمام صحت مند اور جدید لسانی تجزیوں کا ادب میں احترام کرتی ہے۔ یہ تمام اور اہمیت کے معاملہ میں ایسے مناسب اور جمال کی قائل ہے جو گرد و پیش کی موضوعی حقیقتوں سے تخلیقی طور پر پیدائے گئے ہوں، یہ اظہار و ابلاغ کے تمام جدید ترین اشکوں کو اپناتی ہے جو انسان اور تاریخ کو آگے بڑھانے میں مدد ثابت ہو سکیں۔ یہ ہر لحظہ بدلتی ہوئی لسانی تشکیلات، اور قاری کے مسئلہ کو اہمیت دیتی ہے کہ ان کے بغیر ادب کا وجود ہی محل نظر ہو جاتا ہے مارکسی تنقید کا دائرہ کاروں میں وسیع ہو رہا ہے اور اس میں آنا شروع اور بوقلمونی پیدا ہو چکی ہے کہ اسے ایک محقق نشست میں بیان کرنا ناممکن ہے۔

جمالیاتی تنقید

ریاض احمد

جدید دور کا رجحان اصطلاحی زبان کے حق میں نہیں ہے اور اس اعتبار سے کسی گفتگو کے آغاز میں کسی تعریف کا سہارا لینا بھی کچھ دنیا نویسی بات ہوگی۔ دراصل تعریقات کا محل مباحث کے آخر میں بات کو سمجھنے کے طور پر زیادہ نمونوں نظر آتا ہے اس لئے جمالیاتی تنقید کے متعلق کچھ کہنے سے پیشتر جمالیات اور تنقید کی تعریف پر اصرار کرنا شاید قارئین کو بھلا نہ لگے تاہم سروسٹ ہیں چونکہ جمالیاتی تنقید کی حدود کو یا اس کے تصور کو متعین کرنا مقصود نہیں بلکہ صرف اس مواد کا کچھ اندازہ کرنا ہے جو اردو میں جمالیاتی تنقید کی ذیل میں آسکتا ہے اس لئے اس میں سہولت ہے گی کہ باہمی انہام و تفہیم کے لئے جمالیات اور تنقید کے متعلق یہ طے کر لیا جائے کہ ان الفاظ سے ہم کیا مفہوم مراد لیں گے۔

جمالیات ظاہر ہے کہ اس علم کا نام ہے جس میں حسن و جمال کا مطالعہ علمی سطح پر کیا جاتا ہے جب جمال کو ایک قدر کی حیثیت سے دیکھا جائے تو علم فلسفے کے ذیل میں آجاتا ہے۔ تجزیاتی نکتہ نظر سے ہم اسے شاید سائنس بھی کہہ سکتے ہیں چنانچہ انگریزی میں جمالیات کو SCIENCE OF ARTS کے نام سے بھی یاد کرتے ہیں علاوہ ازیں ایک میل پہلو یہ ہے کہ ان محرکات اور عوامل کا ہآزہ لیا جائے جو نفسیاتی طور پر ہمیں اشیاء کے اس وصف سے متاثر ہونے کی صلاحیت بخشتے ہیں۔ جیسے ہم حسن کہتے ہیں جمالیاتی تنقید کے نکتہ نظر سے موزعہ کر کے تصور کیا جائے تو زیادہ کارآمد ہے گا۔

جہاں تک جذباتی تحریک کا تعلق ہے اس کا رشتہ یقیناً جبلتوں سے وابستہ ہے جبلی تحریک بنیادی طور پر داخلی ہوتی ہے لیکن جبلتوں کے مقصود بہر حال خارجی ہوتے ہیں۔ یہی مقصد تکرار اور تواتر کے باعث بعد میں ہیجانات کا روپ بھی دھار لیتے ہیں مثلاً خوراک بھوک کی جبلت کا مقصود ہے لیکن خوش ذائقہ غذا بذاتِ خود بھوک کے لئے ہیج کا اثر رکھتی ہے۔ یہی حال جنس کا ہے جنسی جبلت مخالف جنس کی جستجو پر ابھارتی ہے لیکن ایک وقت ایسا بھی آتا ہے کہ جنس مخالف کی موجودگی جنسی تحریک کا باعث بن جاتی ہے۔ جمالیات کا

موضوع اور مطالعہ وہ اسباب و علل نہیں جو خارجی طور پر جبلتوں کو متاثر کرتے ہیں معمولی حالات میں جبلی تحریک کا اتنا فنا اس کی تسکین اور تسلی ہوتا ہے اس تسکین تک پہنچنے کے لئے ایک خاص ہیچ کے عمل کی تکمیل ضروری ہوتی ہے ہر عمل محنت طلب ہوتا ہے اس محنت اور مشقت کو قابل برداشت بنانے کے لئے فطرت نے ہر جبلی عمل کے ساتھ لذت کا ایک حساس والہ کر دیا ہے چنانچہ یہی لذت کا احساس وہ ذریعہ ہے جس کی مدد سے خارجی عوامل جبلتوں کو متاثر کرتے ہیں۔ بھوک کی تسکین کے لئے کھانا ضروری ہے لیکن کھانا کوئی گڑبگڑ کی چیز نہیں ہے۔ جسے طوعاً و کرہاً نگل لیا جائے۔ اس کا ذائقہ اور خوشبو کھانے کو اشتہا انگیز بناتے ہیں اس طرح کی کئی مثالیں مہیا کی جاسکتی ہیں لہذا ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جمال جبلی مقصود کی وہ صفت ہے جس کے ذریعے وہ از خود جبلی تحریک کا باعث بن سکتا ہے انسان نے اپنی تجزیاتی صلاحیتوں کی مدد سے اس صفت کو جبلی مقصود کے عملی پہلو سے جسے ہم ضرورت کہہ سکتے ہیں الگ کر لیا ہے اس طرح بظاہر جبلی مقصود کسی جبلت کی تسکین کی بجائے مقصود بالذات نظر آئے مگر ہے۔ جمالیات میں ہم اس وصف کو متعین کرتے ہیں جو جبلی تسکین کی بجائے جبلی تحریک کا باعث بنتا ہے۔

ہم ادب کہہ چکے ہیں کہ انگریزی زبان میں جمالیات کو SCENCE OF ARTS بھی کہا گیا ہے اب ان دو تصورات کو ملانے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ جمالیاتی تنقید کا منصب یہ ہو گا کہ وہ ادب کے جمالیاتی پہلو کا تجزیہ کرے اور اس تجزیہ کا حاصل یہ ہو گا کہ تنقید ان عوامل کا پتہ لگاتے ہیں کامیاب ہو جاتے جن کے ذریعے ادب جذباتی تحریک کا باعث بنتا ہے۔ یہ بات کچھ ایسی نئی بھی نہیں ہے بشکرت میں اس کے فلسفہ کا ایک پورا نظام ملتا ہے جس کے ماتحت تخلیقات ادب کو جبلی تحریکات کے حوالے سے ایک دوسرے سے تمیز کیا جاسکتا ہے اس مکتب فکر کی رو سے ہر تخلیق کسی بنیادی رس کی مرہون منت ہوتی ہے۔

دوسری طرف اخلاقی نکتہ نظر سے عمل کی بنیاد خواہش قرار پاتی ہے خواہش بہر حال ایک جذباتی کیفیت ہے لیکن اخلاقیات میں اس خواہش اور اس سے پیدا شدہ عمل کو ایک قدر کے حوالے سے جانچنے کی کوشش کی جاتی ہے چنانچہ ادب میں اخلاقی قدر کو ایک تنقیدی معیار کی حیثیت سے قبول کرنے کا رجحان بھی اکثر کارفرما رہا ہے۔ دور کیوں جیسے عیسائی صدی کے اداتل میں سرسید حالی، آزاد اور شبلی کی تنقید میں اخلاقی رجحان واضح طور پر دیکھا جاسکتا ہے اگرچہ اس سے قبل یورپ میں اسی رجحان کے خلاف ایک شدید ردِ عمل ظاہر ہو چکا تھا۔

جہلت اور جذبات ظاہر ہے کہ نفسیاتی مطالعہ کا موضوع ہیں۔ چنانچہ جدید نفسیات نے ادبی تنقید کے لئے نئے نئے میدان دریافت کئے ہیں۔ ان میں ایک جمالیاتی پہلو یوں موجود ہے کہ جب ہم مصنف نگارسی کے جذباتی اسلوب یا رد عمل سے بحث کرتے ہیں تو نتیجتاً ہم یہ بات کہہ رہے ہوتے ہیں کہ ایک خاص ادب پاسے میں متاثر کرنے کی صلاحیت کس طرح پیدا ہوئی ہے اور یہی جمالیاتی تنقید کا موضوع ہے۔

اس ضمن میں تیسری روش کا ذکر کرنا ضروری ہے وہ تنقید کا روایتی دلبتان ہے اس میں ہم ان فنی خصائص سے بحث کرتے ہیں جن کے باعث فن پاسے حسن و جمال کی صفت سے متصف ہوتے ہیں اپنے ہاں عروض معانی بیان ان تکنیکی یا فنی رموز سے بحث کرتے ہیں جن کے باعث کلام میں خوبی پیدا ہوتی ہے یا جن سے کلام میں عیب نمودار ہوتا ہوتا ہے کلام کی خوبی اور عیب کا تعلق اس کے متاثر کرنے یا متاثر نہ کرنے کی صلاحیت سے ہے اس طرح یہ تنقید بھی جمالیاتی تنقید کہلائے گی۔

اس طرح تنقید کی نوعیت فلسفیانہ ہو یا تکنیکی یا نفسیاتی ان میں جمالیاتی عوامل کی نشاندہی کا کوئی ذکر کوئی پہلو نکل ہی آتا ہے تو پھر مطلب یہ ہوا کہ ہر قسم کی ادبی تنقید بنیادی طور پر جمالیاتی تنقید ہوتی ہے لہذا یہ عنوان جس کے ماتحت ہم اپنے دلائل مجتمع کرنے کی کوشش کر رہے ہیں سرے سے غلط ٹھہرا اس صورت حال کے پیش نظر جو سوال لازماً ذہن میں آتا ہے وہ یہ ہے کہ وہ دلبتان جسے غالباً جمالیاتی تنقید کہا جاسکے موجود بھی ہے یا نہیں اور اگر ہے تو اس کی امتیازی خصوصیت کیا ہے

اس ضمن میں ایک اشارہ اوپر کہیں آچکا ہے کہ جمالیاتی عمل مقصود بالذات بن جانے کی سعی کرتا ہے جمالیاتی تنقید میں یہ اصول اس طرح ظہور پذیر ہوتا ہے کہ تنقید کے اخلاقی نفسیاتی یا تکنیکی دلبتانوں میں بعض مروجہ قدر یا اصول وہ معیار مہیا کرتے ہیں جن سے ادب کی قدر و قیمت کا اندازہ لگانے کی سعی کی جاتی ہے۔ فلسفیانہ یا اخلاقی دلبتان میں جمال ایک قدر بن جاتا ہے تا آنکہ خیر اور جمال کو ایک دوسرے پر منطبق کرنے کی نوبت آ جاتی ہے۔

خوب ہے جو حسین ہوا

بت ہوا نازنین ہوا

جو نہ حسین ہوا مگر

خوب ہوا حسین ہوا

یہی خارجی معیار جدید دور میں منہجیت سے پہلے ترقی پسند تحریک کے جذباتی نظریات میں الجھ کر رہ گیا۔ نفسیات کے شائقین نے ادب پارے کی بجائے فن کار کی ذات کی تعقیب یا شخصیت کی بھول بھلیاں ہیں کھو جانے کو تنقید کا معیار بنالیا۔ رہتی تیکنیکی تنقید تو ہر مشرقی قدر کی طرح علم معانی و بیان تو ٹکسال باہر ہو چکے ہیں اب ہم یہ نہیں جانتے کہ اس کا نتیجہ فن کے حق میں اچھا نکلا یا بُرا، ایک بات جو بالکل ظاہر اور واضح ہے وہ یہ ہے کہ جو چیز در آتی ہے اس کی حیثیت باہر سے آنے والے کی سی ہے جو چیز نکل گئی ہے یا او جھل ہو گئی ہے اس کی نوعیت داخلی تھی یہاں ایک قصہ یاد آ رہا ہے راوی اس کے مرآۃ الشعر کے مصنف ہیں اور کردار علامہ اور ان کے صاحبزادے، علامہ جب اپنے صاحبزادے کو معانی و بیان کی تعلیم دے چکے تو انہوں نے بطور امتحان صاحبزادے کو بازار بھیجا کہ دیکھیں عامۃ الناس کہاں تک ان علوم کا شعور رکھتے ہیں پہلے دو مرحلوں میں صاحبزادے کا رد عمل یہ تھا کہ لوگ جاہل مطلق ہیں لیکن تین دفعہ کتاب کے اسباب دہرا چکنے کے بعد انہیں یہ احساس ہوا کہ کچھ تشبیہ و استعارہ اور مجاز و کنایہ کو اپنی گفتگو میں بے تکلف استعمال کرنا ہے تو گویا معانی و بیان وہ علم ہے جو اپنے اصول و قوانین مروجہ زبان کے ڈھلپٹے سے اخذ کر کے مدون کرتا ہے۔ صاحب مرآۃ الشعر نے اس قصے سے شاید کچھ اور مراد لیا ہے۔ لیکن ہمیں اس میں یہ اصول کا در نظر آتا ہے کہ جاہلیاتی تنقید اپنے اصول و قواعد باہر سے عاریتہ نہیں لیتی۔ یہ اصول خود فن کے اندر سے اُبھرتے ہیں۔ اب شاید ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جاہلیاتی تنقید دلبتان ہے جو ادب کے مطالعہ کو مقصود بالذات گردانتا ہے اور اس کو سمجھنے یا پرکھنے کے لئے اصول فن کے دامن سے اخذ کرتا ہے یعنی ان خصوصیات یا اوصاف کی نشاندہی کرتا ہے جن کے باعث ذوق جمال کو تحریک حاصل ہوتی ہے۔

اگر آپ یہاں تک اتفاق کریں تو بات آگے بڑھاتی جا سکتی ہے اردو میں تنقید کے ابتدائی روپ ایک طرف تو مذکوروں میں جھلکتے ہیں اور دوسری طرف علم عروض معانی بیان اور بدیع کے مباحث ہیں اول الذکر کو عمل تنقید کا نمونہ کہہ سکتے ہیں تو مؤخر الذکر کا محل کم و بیش وہی ہے جو زبان کے لئے گرامر کا جب تنقیدی مباحث کو مجربات کی حیثیت سے پیش کیا جاتا ہے تو اصطلاحی زبان کا اعلاق اثر و تولید کی نیز کچھ ذوق جمال سے محرومی کچھ اس طرح کا اثر پیدا کرتے ہیں جیسا ان عربی زبان کی نحو کی زبان ندرانی کا تھا جنہیں ترکیب نحوی پر تو عبور حاصل تھا لیکن دیا گلی کر دو کا با محاورہ ترجمہ کرتے پر قادر نہ تھا۔ مثال کے طور پر یوں سمجھیے کہ حکیم نجم الغنی بحر الفصاحت کے ڈیڑھ ہزار اوراق پر اردو زبان کے اچھے شعروں کے پھول نہ بکھیر سکے لیکن یہ تو معنی رد عمل کی بات ہوتی مثبت رد عمل کہتے ایک دفعہ پھر مرآۃ الشعر کی طرف توجہ دے رہے۔ وہی اصول وہی قانون، وہی مطالعہ کا

میدان لیکن مصنف کا ذوق قسم کھانے کی چیز ہے اصول کو اس طرح مثال سے واضح کرتے ہیں کہ ذہن روشن ہو جائے
 جسے مطلب یہ کہ تکنیکی تنقید جس سلیقے کا تقاضا کرتی ہے وہ تقاضا تخلیقی سطح تک پہنچتا ہے اس سے کمتر کسی مرتبے
 پر راضی نہیں ہوتا گویا شعور خود خواہش آں کر دکھ کر دفن یا اس کے برعکس تکنیکی تنقید کے چومونے ہمیں
 دیکھ کر وہیں ملتے ہیں وہاں پھر یہی بات ہے کہ اصول مصنف کی رہبری نہیں کر رہا بلکہ اس کا ذوق اور وجدان ہاتھ تمام
 پر اسے فن کی وادیوں میں لے پھرتے ہیں۔ البتہ یہ شکل پھر بھی قائم رہتی ہے کہ تنقید نے کچھ محاکمہ کا سا انداز اختیار
 کر لیا ہے اس ظلم کو آزادانہ آب حیات میں توڑنے کی سعی کی ہے پھر اس کے بعد چرخوں میں روشنی تہی۔
 سرسید کی تحریک کے زیر اثر تنقید میں اخلاقی رجحان کو فروغ حاصل ہوا لیکن یادگار غالب اور موازنہ انیس و دیر
 کے نام اس ڈگر سے ذرا آزاد ہو کر کبھی گئی ہیں یادگار غالب میں پہلی دفعہ شخصیت اور فن کے آقا جلی مطالعہ کی جھلک نظر
 آتی ہے۔ موازنہ سہرہاں تکنیکی تنقید کا نمونہ ہے۔

۱۳۰ء کے بعد اردو ادب میں جو تحریکیں چلیں انہوں نے تنقید کو بھی لازماً متاثر کیا یہاں پہنچ کر ہم انبیاء فی
 تنقید اور ترقی پسند تنقید کو تو کم از کم دو سکر مکاتب سے الگ کر کے دیکھتے ہیں دقت محسوس نہیں کرتے ان دو کے
 علاوہ جو رجحان نمودار ہوئے ان کے لئے کوئی ایک نام وضع کرنا مشکل ہے ان میں ایک طرف تو تحقیق اور تنقید کو
 یاسم ملا کر پیش کرنے کی کوششیں نظر آتی ہیں جب تحقیق غالب آجاتی ہے تو قاضی عبدالودود نظر آنے لگتے ہیں۔
 لیکن اگر تحقیق اور تنقید میں توازن کو برقرار رکھا جائے تو اس طرح محسوس ہوتا ہے جیسے آقا دفن پارے کے لئے
 ایک منقش فریم بنایا کرنے کی کوشش کر رہا ہے اچھا فریم نقش کے تاثر کو ابھارتا ہے مثلاً ڈاکٹر صفدر حسین جب
 مکتبہ صوفی شہدیب کا نقشہ جانے کی کوشش کرتے ہیں تو اس فریم میں لکھنؤ کی شاعری کا نقش کچھ روشن تر ہو جاتا
 ہے اسی طرح امانت کی اندر سبھا کے سلسلے میں قیوم نظر کے مضامین نئی شعور کو سنوارنے کی جہت میں ایک اٹھتا
 ہوا قدم محسوس ہوتے ہیں یہ مثالیں صرف وضاحت کے لئے ہیں مقصد یہ نہیں ہے کہ ان کے علاوہ اور کچھ ہوا ہی
 نہیں اس اسلوب کے نمائندوں کے سلسلے میں ڈاکٹر سید عبداللہ کا ذکر نہ کرنا بے انصافی ہوگی میر میرا ہولتے
 جو کچھ لکھا ہے اس سے قطعاً کسی سے اقبال تک مختلف شاعروں کا مقام متعین کرنے میں انہوں نے جس ژرف نگاہی
 سے کام لیا ہے اسے جابایا تنقید کا اچھا نمونہ قرار دیا جاسکتا ہے اس بات کو یوں سمجھئے کہ تذکروں میں مختلف شاعروں
 کو اس طرح پیش کیا جاتا تھا کہ ان سب کے عجیب اور ان سب کی خوبیاں ایک سی نظر آتی ہیں۔ وہی توصیفی کلمات
 یہاں سے اٹھا کر وہاں رکھ دیجئے تو کچھ خاص فرق نہیں پڑے گا یا پھر فیصلے اس طرح سرسری سے ہوں گے جیسے

سودا واہ ہے تو میرا ہ اور عجیب بات یہ ہے کہ یہ رجحان وقت کے ساتھ مٹا نہیں۔ اس دور میں بھی ہمیں ان نقادوں سے واسطہ پڑتا ہے جن کا تنقیدی سرمایہ ایک چٹکے میں سمٹ آتا ہے نام لینے پر اصرار نہ کیجئے کہ یوں کچھ گستاخی کے پہلو نکل آتے ہیں ان کا دوسرا اسلوب یہ ہے کہ تنقیدی فیصلوں کو حتمی بنانے کے لئے مغربی نقادوں سے بے اندازہ اسناد ہیا کی جائیں ڈاکٹر زور نے تو پوری ایک کتاب ان حوالوں کے لئے وقف کر دی تھی اور نام اس کا رکھا تھا سترج تنقید ان کے بعد ممتاز شیریں اور ممتاز حسین اپنے مطالعہ کے زور پر اپنے مضامین میں مغربی مصنفین سے اس طرح بے تکلف حوالے ہیا کرتے ہیں گویا آپ اردو زبان میں انگریزی ادب پر تنقید پڑھ رہے ہوں اور یہاں اردو زبان کا وہ مجذوب یاد آ جاتا ہے جس نے دوسری زبانوں کے شاعروں پر اردو میں اس طرح مضمون لکھے جیسے شعرا اجنبی زبانوں کے شاعر نہ ہوں بلکہ اردو زبان کے شاعروں میںراجی تے مشرق و مغرب کے جن شاعروں پر مضمون لکھے وہ ان میں ڈوب گئے۔ قناتی الشیخ تصرف میں کہنے کو ایک بات ہے لیکن میراجی تو واقعہ ان شاعروں میں فنا ہو گئے تھے ورنہ ان کی نظموں کو اردو کے روپ میں یوں نہ ڈھال سکے یہی حال صوفی نیاز کا ہے دگو انہیں تنقید کے میدان میں دخل نہیں لیکن غالب کے انگریزی تراجم میں انہوں نے اپنی روح میں غالب کو زندہ پایا ہے۔ بات ذرا دور نکل چلی ہے اور ہمیں یہیں رُک جانا چاہیے ورنہ وہ مقام آجائے گا جہاں سے مراجعت مشکل ہو جاتی ہے البتہ تنقید کو خوشگوار بنانے کے لئے اسلوب نگارش کا سہارا لینے کی ایک نکھری ہوئی مثال مولانا صلاح الدین مرحوم کے ہاں نظر آتی ہے۔ خصوصاً مولانا محمد حسین آزاد کی فنی خصوصیات کو جس دل نواز طرز بیان کے سہارے انہوں نے پیش کیا ہے وہ غالباً وہی مقام ہے جہاں تخلیق اور تنقید کے ڈانڈے مل جاتے ہیں تنقیدی مضمون بذات خود ایک تخلیقی کاوش بن جاتا ہے ہم نے دیکھ لیا کہ اردو زبان میں جمالیاتی تنقید کا ایک اسلوب یہ رہا ہے کہ فن کار کو اس کے ماحول سمیت اس طرح پیش کیا جائے جیسے وہ ہمارے سامنے مشاعرے میں شعر پڑھ رہا ہو اور ہم اسے داد دے رہے ہوں۔ داد دینے کا فعل بذاتہ تخلیقی بھی ہے اور لذت انگیز بھی۔ جمالیاتی تنقید نگاروں نے ہمیں صرف فن کی گرامر سے آشنا نہیں کر دیا بلکہ فن کی زبان سکھائی ہے۔

یہ تو نمونے تھے عملی تنقید کے سوال یہ ہے کہ اصول تنقید کے سلسلے میں کچھ ہوا ہے یا نہیں مشکل اس ضمن میں یہ ہے کہ جمالیاتی تنقید چونکہ اپنے اصول و قواعد بلکہ راست مطالعہ فن سے حاصل کرتی ہے اس لئے یہاں عملی اور اصولی تنقید کا فرق زیادہ دیر قائم نہیں رہتا تاہم سید عابد علی اصول تنقید کا ڈول بھی ڈال گئے ہیں اس ذیل میں ڈاکٹر یوسف حسین کی کتاب غزل پر اور پروفیسر حمید احمد خان کا غزل کے متعلق ایک مضمون قابل ذکر ہیں

یہاں مصنفین نے سوت کھتنے اور غزل کا کتوں میں گھر جلتے کے بعد ایک خاص آواز نکالنے یا ذکر حسن زناں اور ذکر عشق ایشاں کا سہارا لے بغیر غزل کا مقام بمقابلہ نظم متعین کرنے کی سعی کی ہے اور کامیاب ہے ہیں۔ جدید تر عہد میں اس اسلوب کو آگے بڑھانے کی کوشش ڈاکٹر وزیر آغا کے ہاں ایک وسیع تر کینوس پر نظر آتی ہے۔ تخلیقی عمل کے نظریاتی مطالعے کے لئے ڈاکٹر وزیر آغا اس مقام سے آگے بڑھے ہیں جہاں نفسیاتی تنقید اسے چھوڑ گئی تھی لیکن ہم بالخصوص جس کتاب کا ذکر کرنا چاہتے ہیں وہ اردو شاعری کا مزاج ہے اور اس کے بعد شاید نظم جدید کی کردہیں یہ تقدیم و تاخیر اس لئے ضروری نظر آتی ہے کہ پہلی کتاب کا میدان مطالعہ دوسری کے مقابلے میں نہ صرف بے حد وسیع ہے بلکہ موضوع کے اعتبار سے بھی پہلی کتاب اگر لوپری اردو شاعری کا احاطہ کرتی ہے تو دوسری صرف ایک صنف سخن اور ایک مختصر سے زمانی دور کو محیط ہے۔ اردو شاعری کا مزاج میں پہلی دفعہ ہمیں یہ بات نظر آتی ہے کہ نقاد نے اس معاشرے کے جذباتی اسلوب اور مانگ کو متعین کرنے کی کوشش کی ہے جس کے پس منظر میں اردو شاعری نے جنم لیا اور اس طرح بغیر کچھ کہے سنے اردو شاعری کا وہ امتیازی وصف سامنے آ جاتا ہے جو اسے فارسی شاعری سے اصناف سخن کے اشتراک اور ایک طرح کے انفعالی اور مقلدانہ رویے کے باوجود الگ کر دیتا ہے اس کے لئے مصنف نے صرف اس پاس کے زمانی اور مکانی ماحول سے مدد نہیں لی۔ بلکہ تاریخ میں دور تک جلتے کی کوشش کی ہے اور داییں بائیں بھی ان کی نظریں زیادہ وسیع تر ماحول کو محیط کرتے کی کوشش کرتی ہیں ایک اعتبار دیکھا جائے تو یہ کتاب اردو شاعری کی تاریخ ہے اس میں شاعروں کی فہرست تو نہیں ملتی تاہم شاعروں کے نام ضرور آتے ہیں اور یہ نام ضروری تھے کہ یہ وہ شعراء تھے جنہوں نے اردو شاعری کی تاریخ میں ہر نئے رجحان یا نئی کروٹ کو دوسروں کے مقابلے میں زیادہ نمایاں حیثیت میں پیش کرتے سعادت حاصل کی ہے اس لئے جب اس شاعر کا ذکر آگیا تو گویا تاریخ کا ایک باب رقم ہو گیا یہ بات کچھ اس طرح ہے جیسے رسمی درسی تاریخ نویسی کے بجائے جس میں صرف بادشاہوں کے نام آتے ہیں ہم ان تحریکات کا ذکر کرتے چلے جاتے جنہوں نے عہد عتیق کو رفتہ رفتہ عہد حاضر میں تبدیل کر دیا۔ اس دور کا اسلوب تاریخ نویسی کے سلسلے میں ثابت بنی کا خیال آتا ہے لیکن اگر ہم براہ راست ثابت بنی کا ذکر کر دیتے تو خوف تھا کہ لوگ یہ سمجھ بیٹھتے کہ وزیر آغا کو ثابت بنی حقائق و قیامت عطا کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ ہمارا ذہن تذکرہ نویسی کے اسلوب میں اٹکا ہوا تھا۔ وہاں سے حبت کی تو آزاد تک پہنچے۔ درمیان میں یادگار غالب نامہ، اصول اختلاف کا ذکر آیا تھا۔ ان کے متوازی ایک اور خط

کھینچا ہوا تھا جس پر معانی و بیان کے سہارے حکیم نجف الغنی شبلی (موادرنہ) حسرت رنگات سخن (و غیرہ) چل رہے تھے۔ تیسری سطح پر بزرگ مختلف مقامات میں تحقیق اور تنقید ہاتھ میں ہاتھ دیئے چل رہے تھے لیکن تحقیق مطلوبہ چیز کی تلاش تک محدود نہیں تھی۔ یہ تحقیق دراصل وہ روشنی کا عظیم تر سرچشمہ تھا جس کے نور سے زیر مطالعہ فن کا ہر پہلو روشن ہو جاتا ہے۔ اور بعض اوقات نیا پہلو بھی سامنے آ جاتا ہے۔

نفسیاتی تنقید

ریاض احمد

عیوب اور محاسن سے قطع نظر، اردو تنقید کو آگے بڑھانے، ادبی اقدار کے تحلیل و تجزیہ اور تنقید میں ایک نئے شعور کو پیدا کرنے کے سلسلہ میں ترقی پسند تنقید کے بعد نفسیاتی تنقید کی اہمیت ظاہر ہے۔ اگر ترقی پسند تحریک نے ہمیں یہ شعور عطا کیا کہ ادب زبان و بیان کی خوبیوں سے آگے بڑھ کر قوم اور ملک سیاسی اور سماجی کش مکش کا آئینہ دار ہوتا ہے اور ہمیں اپنے ادیبوں میں اس کش مکش کے آثار دیکھ کر ان کی قدر و قیمت اور اہمیت کا اندازہ کرنا چاہیے تو نفسیاتی تنقید نے ہمیں یہ بتایا ہے کہ ان ظاہری اور پیش پا افتادہ معانی کے پیچھے ایسے شخصی اور اجتماعی محرکات کی ایک وسیع دنیا کارفرما ہوتی ہے جو نوعیت کے اعتبار سے زیادہ تر غیر شعوری ہوتے ہیں۔ انہی عوامل کی تفہیم خواہ وہ غیر شعوری ہی کیوں نہ ہوں، ادب کو معنوی حسن اور تاثیر بخشی ہے، نقطہ نظر کی وضاحت اور تلاش جستجو کی جہت، یہاں بھی ترقی پسند تحریک کی طرح معین تھی۔ اس کے علاوہ جس طرح ترقی پسند نقطہ نظر کو ایک خاص اعتدال کی حد تک مجموعی طور پر ہر طبقے اور ہر دبستان فکر کے ادیبوں اور نقادوں نے قبول کر لیا۔ اسی طرح نفسیاتی تنقید کے اصول کو بھی من حیث المجموع تخلیق اور تنقید دونوں میدانوں میں مقبولیت حاصل ہوئی، ادب کے مطالعہ میں ایک تاریخی شعور، ماحول کے اثرات اور ادب کی زندگی کے باہمی تعامل کو اگر ہم ترقی پسند تحریک کے زیر اثر آج اچھی تنقید کا جزو سمجھتے ہیں تو نفسیاتی تنقید کے زیر اثر بعض عالمگیر عوامل مثلاً جنس، بعض نفسیاتی الجھنیں مثلاً ایڈی پس کا پیکس، احساس کمتری، بعض نفسیاتی گراہیاں مثلاً ایذا پرستی یا ایذا دہی وغیرہ ایسی چیزیں ہیں جن کے مظاہر ادب میں بالعموم نظر آنے لگے ہیں۔

در اصل نفسیاتی تنقید نفسیات کے ایک علیحدہ شعبے کی حیثیت سے شاید ابھی مغربی ممالک میں بھی

کسی خاص کامیابی سے ہمکنار نہیں ہوئی۔ اسے ہم زیادہ تر عملی نفسیات (APPLIED PSYCHOLOGY)

کی ایک شاخ قرار دے سکتے ہیں۔ اور نفسیات سے بھی یہاں ایک عام دبستان یعنی تحلیل نفسی ہی مراد لیا جا سکتا ہے۔ مغرب میں بعض ایسے نقاد نظر آجاتے ہیں جنہوں نے ایک مجموعی نفسیاتی نقطہ نظر سے ادبی مسائل، ادبی محاسن اور ادبی روایات کو سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ادب کو اظہار معانی کی ایک صورت قرار دے کر ان تمام مسائل کا جائزہ لینے کی کوشش جو ادبی تنقید میں اہم ہیں۔ ہمیں واضح طور پر آئی۔ اے رچرڈز اور اس کے ساتھی سی۔ کے اگڈن کے ہاں نظر آتی ہے۔ وہ ہر بڑے ادبی مسئلے پر اس طرح بحث کرتے ہیں کہ وہ تمام مختلف ذہنی ردعمل جو اس سے متعلق ذہن میں آسکتے ہیں ان کی نفسیاتی توضیح اور توضیح سے ایک صحیح نقطہ نظر تک رسائی ہو سکے۔ یہ بحث اصولی تنقید تک محدود ہوتی ہے۔ رچرڈز نے علیحدہ طور پر بعض ادب پاروں کے متعلق غیر پیشہ ور نقادوں کے ردعمل کو حاصل کر کے ان کی مدد سے بعض تنقیدی غلط فہمیوں کو نمایاں کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے اردو میں اس قسم کی کوئی کوشش نظر نہیں آتی۔ ایک تو اس وجہ سے کہ آج تک کوئی ایسا نقاد اردو کو میسر نہیں آیا جس کا مطالعہ نفسیات کے متعلق اتنا وسیع ہو جتنا ان مصنفین کا ہے۔ دوسرے یہاں تحقیق کے لئے اتنی سہولتیں، ذرائع اور وقت بھی میسر نہیں آتا جتنا مغرب میں ممکن ہے۔ اس ضمن میں یہ امر قابل افسوس ہے کہ علم معانی و بیان کے متعلق شرق کے سرمایہ علم میں جتنا دافر مواد موجود ہے وہ شاید مغرب کے علم تنقید کے حصے میں نہیں آیا۔ لیکن مصیبت تو یہ ہے کہ ہم اپنے قدیم سرمائے کو مرے سے تنقید کا جزو ہی خیال نہیں کرتے۔ اور اس کی بناء پر کسی تحقیقی کام کا تصور ہی ذہن میں نہیں لاسکتے۔ جہاں تک علم و ادب کے خارجی مطالعے کا تعلق ہے، علم معانی و بیان میں وقت نظر، معلومات کی وسعت اور وسائل کو منظم اور باقاعدہ صورت میں پیش کرنے کی کوشش حیرت انگیز ہے۔ یہ سرمایہ نفسیاتی تحقیق کے لئے از حد مفید ثابت ہو سکتا ہے اسی طرح مغرب میں بعض اور مصنفین بھی ہیں جنہوں نے ادبی مسائل کی بجائے ادبی اظہار کے مخصوص پیمانوں کو نفسیاتی تحلیل و تجزیہ کے ذریعے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ غالباً اس ضمن میں سب سے پہلی کوشش فرائد ہی کے ہاں نظر آتی ہے۔ ایک کتابچے میں اس نے مضحکات اور تمسخر کے پہلوؤں کا تجزیہ کیا ہے۔ لیکن شاید اس ضمن میں سب سے زیادہ کامیاب اور مجموعی اعتبار سے ایک وسیع تر میدان کو احاطہ کرنے کی کوشش پروفیسر ڈیوی کی کتاب (CREATIVE IMAGINATION) میں نظر آتی ہے۔ تاہم یہ درست ہے کہ مغرب میں بھی یہ مثالیں انفرادی حیثیت ہی رکھتی ہیں۔ شاید رچرڈز

کے علاوہ دوسرے لوگ تنقید کے میدان میں اپنے لئے کوئی خاص مقام پیدا نہیں کر سکے۔
 اس مسئلے کے دو پہلو ہیں (۱) وہ کون سے محرکات یا عوامل تھے جن کے باعث ایک عام تخلیقی
 ادب پارہ معرض وجود میں آیا۔ ظاہر ہے کہ اس سلسلے میں داخلی اور خارجی دونوں قسم کے محرکات کا
 جائزہ لینا پڑتا ہے۔ اور فنی تخلیق چونکہ بالآخر اس داخلی صورت کا ایک پرتو ہوتی ہے جو یہ محرکات
 فنکار کے ذہن میں اختیار کر لیتے ہیں۔ اس لئے فن کار کے شخصی میلانات، نفسیاتی رجحانات اور
 مخصوص الجھنوں کی بحث ناگزیر ہو جاتی ہے۔ چنانچہ ادبی تنقید میں تحلیل نفسی کے وضع کردہ اصول
 و قواعد کی پابندی لازمی ہو جاتی ہے۔ تحلیل نفسی میں خوابوں کی تحلیل اور نفسیاتی مریضوں کے معالجے
 کے سلسلے میں آنا و تسلسل اور تضاد پر کی مدد سے جو نتائج اخذ کئے گئے وہ بھی براہ راست فنی تخلیق
 کی تنقید پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے بڑی مشکل مصنف کے شخصی حالات کی فراہمی
 ہے۔ وہ بھی اس نقطہ نظر سے جس سے تحلیل نفسی کا ماہر اپنے مریض کے حالات کی جستجو کرتا ہے۔

(۲) دوسرا پہلو یہ ہے کہ ایک خاص تخلیق میں یا ایک خاص تخلیقی فن میں یا مجموعی طور پر تخلیقی
 فنون میں جن فنی ذرائع یا تکنیک کی جن چابک دستیوں کا مظاہرہ کیا جاتا ہے ان کا مطالعہ کیا جائے
 اور یہ دیکھنے کی کوشش کی جائے کہ ان کی رو سے شعور اور لاشعور پر کون سے اثرات مرتب ہوتے
 ہیں جو فن کی تاثیر اور کامیابی کے لئے عناصر قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ انگریزی ادب میں ڈیوی اور چرڈز
 وغیرہ نے اس دوسرے نقطہ نظر سے ادب پر تنقید کی ہے۔

انگریزی ادبی تنقید میں یہ ماننا پڑے گا کہ زیادہ معروف اور زیادہ موثر گروہ ان مصنفین کا ہے
 جن کا تعلق پہلے دبستان سے ہے۔ اردو میں ویسے بھی تنقید کی زیادہ تر یہی صورت مروج ہے۔ تحلیل نفسی
 کا اثر نفوذ مغرب میں محض طبی تشخیص و معالجے یا ادبی تنقید تک ہی محدود نہیں۔ عام زندگی سے لے کر
 فلسفیانہ تحقیق تک ہر میدان اور ہر مرحلے پر تحلیل نفسی کا اثر نمایاں ہے۔ بقول پروفیسر جوڈا کٹر لوگ
 فرائڈ کے نظریات سے آشنا ہیں وہ احساس کمتری کے مریض ہیں۔ اپنی خواہشات کے ارتقاء کے قائل
 ہیں اور اعصاب زدگی کا شکار ہیں۔ وہ نوجوان جو اپنی محبوبہ کی طرف سے موزوں رد عمل کا اظہار چاہتے
 ہیں اسے اپنی (REPRESSION) سے آزاد ہونے کی تلقین کرتے ہیں۔ چنانچہ نفسیاتی اصطلاحوں
 کا یہ عام رواج اس کے وسیع اثر کو ظاہر کرتا ہے۔ جہاں تک اس عہد کے خیالات اور رجحانات کا تعلق ہے

اسی مصنف کے قول کے مطابق جبریت اور غیر عقلیت پسندی اس کے دو بڑے منظر ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ جہاں افلاطون سے لے کر آج تک اکثر حکماء کے نزدیک جبر خارجی قوتوں اور خارجی قوانین کے عمل کا نام تھا۔ اب یہ جبر خود انسان کے نفس میں ان لاشعوری قوتوں کے عمل سے پیدا ہوتا ہے جن کی طرف تحلیل نفسی نے ہماری رہنمائی کی ہے۔ بہر حال چونکہ ہمارے ہاں نفسیات کا مطالعہ اتنے وسیع طور پر نہیں کیا گیا اس لئے غالباً یہ کہنا ذرا مشکل ہو جائے گا کہ ادبی تنقید میں نفسیات کا اثر و نفوذ کسی علمی یا ثقافتی رد عمل کا نتیجہ تھا جو تحلیل نفسی کے نظریات کے زیر اثر معرض وجود میں آیا بلکہ شاید یہ کہنا بھی کچھ غلط نہ ہوگا کہ ادبی تنقید ہی محض ایسا ادارہ تھی جس نے عام پڑھے لکھے لوگوں کو تحلیل نفسی کی طرف راغب کیا اور انہیں اس کے متعلق ایک سطحی علم بخشا۔

تحلیل نفسی کا بانی فرائڈ ہے اور آج اس کا نام ہمارے لئے بھی غیر معروف نہیں ہے۔ فرائڈ نے انسانی ذہن کو دو طبقوں میں تقسیم کیا ہے۔ ایک کو وہ شعور اور دوسرے کو لاشعور کا نام دیتا ہے۔ ان دونوں کے درمیان ایک عبوری طبقہ ہے جسے اس نے تحت الشعور کا نام دیا ہے۔ اب وہ خواہشات بالعموم وحشیانہ یا غیر مہذب شدید طور پر جذباتی اور بے حد خود غرضانہ ہوتی ہیں۔ یہ ہر وقت اپنی تسکین کی جستجو میں لگی رہتی ہیں اور ان کی نوعیت اکثر جنسی ہوتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی مسلسل شعوری سطح تک رسائی کے لئے بھی کوشاں رہتی ہیں لیکن مروجہ اقدار کا شعور و احساس جسے فرائڈ پولیس کانسٹیبل سے تشبیہ دیتا ہے انہیں اوپر آنے سے مسلسل روکتا رہتا ہے۔ چنانچہ یہ خواہشات بھیس بدل کر اور بعض نئے عوامل یا مظاہر کے روپ دھار کر ایک اور ارتقاعی صورت ہی میں سطح پر ظاہر ہو سکتی ہیں۔ یہ ارتقاع یا ترقی ظاہری طور پر اس غیر شعوری خواہش کو اس حد تک بدل دیتا ہے اور اسے بعض ایسے مظاہر سے منسلک کر دیتا ہے کہ اس کی پہچان ناممکن ہو جاتی ہے۔ وہ غیر شعوری خواہشات جنہیں (CENSOR) مسلسل دبا رہا ہے اور جو ترقی کے ذریعہ اظہار پر قادر نہ ہو سکیں وہ اندر ہی اندر گھسٹ کر بعض نفسیاتی الجھنوں کی مریضانہ صورت میں ظاہر ہوتی ہیں۔ مثلاً ہسٹریا، اعصابی کمزوری، توہم اور نیوراسس۔ فرائڈ کے نزدیک ہمارے مختلف شعوری مظاہر نہ صرف جذبات و احساسات بلکہ آرزوئیں، خواہشات، پسند و ناپسند، امیدیں، اعتقادات اور خیالات بھی غیر شعوری عوامل سے اسی طرح متاثر ہوئے جس طرح نسوانی حسن کے متعلق ہمارا معیار اور رد عمل۔ مذہب کا تصور

اس کے نزدیک ایک آسانی باپ کے تصور سے پیدا ہوا ہے جو بڑے ہونے پرارضی باپ کا نعم البدل ثابت ہو سکے۔ فن اس لئے ایجاد کیا گیا کہ انسان اپنے لئے فریب کے ایسے ذرائع مہیا کر سکے جن کے ماتحت وہ حقیقت کے ناقابل برداشت تصورات سے رہائی حاصل کر سکے فن اس طرح محض ایک جنون یا ایک ہنگامی فرار کا ذریعہ بن کر رہ جاتا ہے۔

فرانڈ کے علاوہ اس کے دو اور شاگرد اور معاصر ماہرین نفسیات کا ذکر بھی ضروری ہے جنہوں نے فرانڈ کے نظریات سے اختلاف تو شاید نہیں کیا لیکن انہیں زیادہ وسعت دے کر انسانی معاشرے کے بعض دوسرے پہلوؤں پر بھی حاوی کرنے کی کوشش کی ہے یعنی اڈلر اور یونگ۔

اڈلر غالباً اس گروہ میں سب سے زیادہ عام فہم اور معاشرے کی اہمیت کا قائل ہے۔ اپنی مشہور کتاب "مقصد زندگی" کے آغاز میں انسانی زندگی کے یقین بندھنوں کا ذکر کیا ہے۔ اولاً یہ شعور کہ وہ طبعی قوانین کا غلام ہے۔ دوم معاشرے کی ضرورت اور تقاضوں کا احترام اور سوم جنسی تفریق کا احساس۔ چنانچہ اس کے نزدیک انسان کی نفسیاتی کش مکش کا سبب یہی ہے کہ وہ طبعی قوتوں کے سامنے اپنی کمزوری کا احساس کر کے ایک احساس کمتری کا شکار ہو جاتا ہے وہ شروع ہی سے خوراک، حفاظت اور گرمی سردی کے اثرات کے مقابلے کے لئے اپنے بڑوں کا مہمون منت ہوتا ہے، ان کے علاوہ اس کے بزرگ نفسیاتی طور پر اس پر حاوی ہوتے ہیں کیونکہ وہ ایک بہتر قوت، ایک وسیع تر علم، تجربہ اور زندگی گزارنے میں ایک خاص متم کی آزادی کے حامل ہوتے ہیں۔ چنانچہ اس احساس کمتری سے چٹکارا حاصل کرنے کے لئے وہ مسلسل کوشش کرتا ہے اور اس کوشش میں ناکامی کی صورت میں وہ اپنی خیالی دنیا میں کھو جاتا ہے جہاں اسے ہر چیز پر قبضہ اور قدرت حاصل ہو۔ یہ امر کہ کچھ اپنے احساس کمتری سے نجات کے لئے کونسا ذریعہ اختیار کرتا ہے دراصل اس کے مستقبل کی تعمیر اور تخریب کیلئے ذمہ دار ہے۔ چنانچہ ہمارے اعمال صرف خارجی عوامل اور داخلی تحریکات کے رد عمل کے طور پر ہی ظاہر نہیں ہوتے بلکہ یہ اس مقصد کی نیت سے منطبق ہوتے ہیں جس کا حصول ایک فرد اپنی زندگی کا لاشعوری اور شش قرار دے لیتا ہے۔ ہنگامی اور شش کے علاوہ ایک مجموعی اور شش بھی ہر شخصیت کے پیش نظر ہوتا ہے خواہ وہ شعوری طور پر کبھی اس سے آگاہ ہو یا نہ ہو۔ اس مقصد کی نیت سے اڈلر ہمارے طریق کار کو ایک ہیولی قرار دیتا ہے۔ ہر وہ نفسیاتی تجربہ خواہ

وہ ایک ہی تصور ہو یا جذبہ جو اس ہیولی سے ہم آہنگ نہ ہو سکتا ہو، ہم اسے اپنی زندگی میں قبول کرنے سے انکار کر دیتے ہیں۔ چنانچہ ہم خارجی عوامل میں صرف اسہنیں کا عمل قبول کرتے ہیں جو ہمارے آورش اور ہمارے لائحہ عمل سے ہم آہنگ ہوں۔ یہ آورش بالعموم وقت اور اقتدار کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے اور انسان کا عمل یہاں اشتراک عمل کی بجائے اکثر جارحانہ ہوتا ہے دراصل سماج فطرت کے مقابلے میں انسان کی انفرادی کمزوریوں کا ایک حل ہے۔ چنانچہ شخصیت کے مسائل کا حل خیالی پلاؤ پکانے کی بجائے اپنی ذات سے نوجہ ہٹا لینے یا ایک قسم کے تیاگ میں مضمر ہے۔

یونگ کے نظریات بنیادی طور پر کچھ زیادہ مختلف نہیں لیکن جس طرح اڈلر نے اسہنی بنیادی تصورات کی اساس پر اپنا علیحدہ نظریہ قائم کیا۔ اسی طرح یونگ نے بھی اپنا ایک علیحدہ نظام ترتیب دیا۔ یونگ نسبتاً زیادہ وسیع النظر، زیادہ گہرے اور زیادہ بلند فلسفیانہ نقطہ نظر کو پیش کرتا ہے۔ موجودہ طبعی علوم کے ساتھ اس کے ہاں زیادہ گہری مناسبت پائی جاتی ہے۔ سب سے پہلی بات تو یہی ہے کہ وہ ذہن کو ایک متحرک قوت کے طور پر پیش کرتا ہے۔ وہ نفسیاتی قوت کے ایک خاص تصور کا حامل ہے۔ اڈلر اور فرائڈ کے ہاں اس کے مقابلے میں ذہن ایک متحرک عمل کے بجائے ایک معمول بن جاتا ہے۔ جہاں ذہنی عمل وقوع پذیر ہوتا ہے۔ اسی قوت کی پیش قدمی یا پسپائی مختلف مثبت یا منفی نفسیاتی اعمال کے لئے ذمہ دار ہے۔ اسی طرح یہ قوت داخلی سمتوں میں بڑھتی یا سمٹی رہتی ہے۔ نفسیاتی قوت اس کے نزدیک ایک مسلمہ حقیقت کا درجہ رکھتی ہے اور اس طرح وہ مادہ اور روح کی قدیم ثنویت کے تصور کے قریب تر پہنچ جاتا ہے۔ اقبال کے ہاں اس سے ملتا جلتا ایک تصور فطرت اور انسانی خودی کی اصطلاحوں میں ظاہر ہوا ہے اسی طرح یونگ شخصی لاشعور کے علاوہ ایک اجتماعی لاشعور کے تصور کا بھی تامل ہے جس میں انسانیت کے تمام تاریخی تجربات کا حاصل محفوظ ہے۔ نفسیاتی اعمال میں یونگ فکر، جذبے اور احساس کے ساتھ وجدان کا بھی قائل ہے اور جس طرح اقبال کے نزدیک مذہبی تجربے کی حقیقت کے لئے یہ دلیل کافی ہے کہ براہ راست اس کا تجربہ ہوتا ہے۔ اسی طرح وہ بھی ذہن کے ان چار نفسیاتی اعمال کا اسی تجربے کی بنا پر قائل ہے۔ یونگ کا ایک اور اہم نظریہ نفسیاتی (TYPES) کا ہے جو ان ہی نفسیاتی اعمال کی بنا پر متعین کئے جاتے ہیں۔ اسی سلسلے میں اس کی تقسیم داخلیت پسند (INTROVERT) اور خارجیت پسند (EXTROVERT)

کافی مشہور ہو چکی ہے اور ادبی تنقید میں یونگ کا نظریہ بہت حد تک متعارف ہو چکا ہے۔ دراصل یونگ کے ہاں دو حریف نفسیاتی قوتوں کے جوڑے ملتے ہیں اور یہ ثبوت اس کے نظام کا ایک اہم جزو ہے۔ لیکن جتنا کسی شخص کا تعلق شعور سے گہرا ہوگا۔ اتنا ہی اسے مختلف (TYPES) میں سے کسی ایک کے ساتھ منطبق کرنا مشکل ہو جاتا ہے اور فن کا تعلق لاشعور کے ساتھ سب سے گہرا ہوتا ہے۔ چنانچہ فن کار حسی تصورات کی زبان میں گفتگو کرتے ہیں اور اسی طرح ان کے مطالب ہزار گونہ معنوی رشتوں کے حامل بن جاتے ہیں۔ وہ جو ابتدائی تصورات کی زبان میں گفتگو کرتا ہے گویا ہزاروں زبانوں کا مالک ہے۔ وہ اپنے موضوع کو نہ صرف اپنی گرفت میں لے آتا ہے بلکہ اس پر پوری طرح متصرف ہو جاتا ہے اور ساتھ ہی اسے ایک انفرادی اور ہنگامی مقام سے اٹھا کر ایک دوامی مقام تک لے جاتا ہے۔ انفرادی کیفیت کو انسان کی اجتماعی کیفیت کا روپ دیتا ہے اور اس طرح وہ ہم سب میں ان ہمدردانہ قوتوں کو ابھارتا ہے۔ جن کی مدد سے انسان کو مصائب سے نجات اور زندگی کی طویل رات بسر کرنے کی قوت حاصل ہوتی ہے۔ فنکارانہ تاثر کارازہ یہی ہے۔

یونگ واپس کی تخلیقی اہمیت کا خصوصیت سے قائل ہے۔ ویسے وہ واہمہ اور متخیلہ کو مترادف قرار نہیں دیتا۔ اجتماعی شعور کو سمجھنے کا ذریعہ بھی یہی واہمہ ہے جس کا اظہار ہمیں اساطیر اور پرانی مذہبی روایات میں ملتا ہے۔ یونگ نے اساطیر کا بڑا گہرا مطالعہ کیا ہے اور ان عوامل کا تجزیہ کرنے کی کوشش کی ہے جو مستقلاً ساری انسانیت کے لئے مشترک اہمیت کے مالک ہیں۔ انہیں وہ (ARCHETYPE) کے لفظ سے یاد کرتا ہے۔ یہ عوامل شعور میں زیادہ موثر نہیں ہو سکتے کیونکہ وہ پہلے ہی سے سامنے کی چیزوں کا ایک ابنوہ موجود ہوتا ہے۔ البتہ لاشعور ان کی آماجگاہ بنتا ہے اور اس طرح وہ شخصی تحریکات جو شعوری سطح سے لاشعور میں چلی جاتی ہیں ان کے ساتھ گھل مل جاتی ہیں اور پھر جب لاشعور سے یہ چیزیں شعور پر اثر انداز ہوتی ہیں تو ان کے ساتھ ان مجموعی (ARCHETYPE) عوامل کا اثر بھی شامل ہو جاتا ہے۔ چنانچہ انسان کا اجتماعی لاشعور مسلسل اس کے انفرادی اعمال پر اثر انداز ہوتا رہتا ہے۔ اس کے نزدیک لاشعور کی زبان حسی تصورات (IMAGES) ہیں۔ چنانچہ (ARCHETYPE) انہیں حسی تصورات کے روپ میں شعوری سطح تک صعود کرتے ہیں۔ اس طرح ادب میں استعارہ، تشبیہ، مجاز اور کنایہ وغیرہ کے لئے

نہایت واضح وجہ جواز مل جاتی ہے۔ ادبی تنقید کے اعتبار سے یونگ کا جذباتی صدمے کا نظریہ بھی اہم ہے۔ تحلیل نفسی کے بانیوں کے نظریات کا خلاصہ اس قابل تو نہیں کہ اس سے ادبی تنقید میں کسی خاص بصیرت کی امید کی جاسکے۔ لیکن اس سے کم از کم ان تین ماہرین کے اختلافات کا احساس تو ہو جاتا ہے

اردو تنقید میں نفسیاتی نقطہ نظر کو سامنے رکھتے ہوئے جو کچھ پیش کیا گیا ہے وہ محدود ہے، ان مقالوں کو ہم تین مجموعی گروہوں میں تقسیم کر سکتے ہیں۔

- (۱) وہ مقالے جن میں بعض انفرادی تخلیقات کا نفسیاتی نقطہ نظر سے تجزیہ کیا گیا ہے۔
- (۲) وہ مقالے جن میں ایک مصنف کی جملہ تخلیقات پر نفسیاتی نقطہ نظر سے روشنی ڈالی گئی ہے اور اس کے ساتھ مصنف کے نفسیاتی اور مذہبی رجحانات کا جائزہ لینے کی بھی کوشش کی گئی ہے۔
- (۳) وہ مقالے جن میں ایک خاص نفسیاتی مسئلے کو سامنے رکھ کر، ادب میں بحیثیت مجموعی یا کسی خاص مصنف کے ہاں اس کی مثالیں وغیرہ تلاش کی گئی ہیں۔ مثلاً وجیہ الدین احمد کا مقالہ ”گزشتہ نمبر ۲ کے برعکس یہاں پر نقاد نفسیاتی مسائل کو پہلے لیتے ہیں، اور ان کے جواز میں جہاں سے بھی مواد مل سکتا ہے، لیکر مقالے لکھ دیتے ہیں۔ ایسے مقالوں میں بعض اوقات ادب کے مجموعی رجحانات سے اور بعض اوقات الگ الگ لکھنے والوں سے مثالیں لے لی جاتی ہیں۔

اس ستم کے مقالات کے متعلق غالب مجموعی تاثر یہی پیدا ہوتا ہے کہ جس طرح تخلیقی ادب میں نفسیات کے زیادہ گہرے اور زیادہ مثبت رجحانات کی نسبت تمام مصنفین بیمار اور اشتعال انگیز موضوعات کی طرف زیادہ راغب ہیں۔ اسی طرح تنقید میں بھی عموماً انہیں مسائل کا سہارا لیا گیا ہے جن کی نوعیت رضیانا جنسی اور ہنگامی تھی گہرے نفسیاتی تجزیے کے لئے جہاں ایک طرف وسیع علم اور طویل عملی تجربہ کی ضرورت ہے وہاں یہ بھی ہے کہ عام قارئین کے ہاں دلچسپی پیدا کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اسی لئے تخلیق اور تنقید دونوں میدانوں میں مصنفین کی توجہ زیادہ ترجیحی موضوعات پر مرکوز رہی اور صحت مند ردِ عمل، تجزیے کی بجائے زیادہ غیر معمولی رجحانات ہی کو پیش کیا گیا۔

نفسیاتی تنقید کو اردو میں متعارف کرانے کا سہرا میراجی کے سر ہے۔ میراجی نے اس کا آغاز غالباً ادبی دنیا میں ان مضامین سے کیا جنہیں وہ مختلف نظموں پر تعارفی نوٹ کی حیثیت سے لکھا کرتا تھا۔ ان

مصنوعوں پر وہ عام طور پر ان میلانات سے جو اس کی جنسی نظموں میں نظر آتے ہیں بچا رہا۔ ان بکے پھلکے اور چھوٹے چھوٹے مضامین میں نظم کے حسن اور ان نفسیاتی قوتوں کو بڑی خوبی سے اُجاگر کر دیتا ہے جنہیں اس کے حسن و تاثر کے لئے ذمہ دار قرار دیا جاسکتا ہے۔ اسی طرح رفیع الزمان، وجیہ الدین احمد نے بھی کچھ کام کیا ہے۔ لیکن بد قسمتی سے ادب اور تنقید ان کے مستقل موضوع نہ تھے۔ خالص نفسیاتی نقطہ نظر کو پیش کرنے کے علاوہ اردو ادب میں کامیاب نفسیاتی تنقید کا وجود ہمیں ضمنی طور پر بعض مقالوں میں ملتا ہے مثلاً شبلی کی "حیات معاشقہ" میں اگرچہ تحلیل نفسی کے اعتبار سے کوئی خاص رجحان مولانا شبلی کے ہاں تلاش نہیں کیا گیا لیکن ایک معمولی اور صحت مند جنسی رد عمل کو جس طرح اس مقالے میں اُجاگر کیا گیا ہے وہ نفسیاتی سوچ بوجھ کی ایک مثال ہے۔

موضوع میں عرض کیا گیا تھا کہ نفسیاتی تنقید کی ایک ممکن صورت یہ بھی ہے کہ مردِ جہ ادبی اقدار کی تشریح و توضیح نفسیاتی نقطہ نظر سے کی جائے۔ اس ضمن میں اردو تنقید کا دامن ہتی ہے۔ البتہ بعض نقادوں کے ہاں مصنفین کے رجحانات کا پتہ لگانے کے لئے ان کی تصنیفات بالخصوص استعاروں کی جو تشریح و توضیح کی جاتی ہے۔ انہیں نفسیاتی تنقید کے تحت منسوب کیا جاسکتا ہے۔ اس قبیل کی مثالیں ہمیں فراق ڈاکٹر عبداللہ وغیرہ کے ہاں بکثرت مل جاتی ہیں۔ فراق، مصحفی پر لکھتے ہوئے اس کی بعض زمینوں اس قسم کی کیفیت جہاں کوئی چیز مکمل ہوتے ہوئے رہ گئی ہو، کی طرف بالخصوص اشارہ کرتا ہے۔ ڈاکٹر عبداللہ میر، شبلی، سرسید وغیرہ کے متعلق اسلوب کا تجزیہ کرتے وقت ان کے خاص الفاظ کے استعمال سے ان کے ذہنی رجحانات اور شخصیت کے بعض پہلوؤں پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس قسم کی چیزیں دوسرے مصنفین کے ہاں بھی مل جائیں گی۔

اس کے ساتھ ساتھ ایک فلسفیانہ نفسیاتی رجحان بھی نظر آتا ہے۔ جس کے ماتحت ہم ایک خاص دور کے رجحانات کو اس دور کے ادب کی بناء پر متعین کرتے ہیں۔ ڈاکٹر عبداللہ نے اپنی کتاب بیسویں صدی کی اردو نثر میں ملکہ و کٹوریہ کے عہد کے انگلستان اور ۱۸۵۷ء کے بعد کی ہندوستانی فضا میں ایک خاص مماثلت کی بناء پر اپنے تھیسس کی بنیاد رکھی ہے۔ لیکن یہ رجحان نفسیات کی نسبت فلسفے سے زیادہ قریب ہے اور اردو میں ابھی کچھ زیادہ واضح بھی نہیں ہو سکا۔

اردو ادب اور تنقید کے سلسلے میں اوپر عرض کیا گیا تھا کہ سطحی نفسیاتی مطالعہ اور رجحان خیز

نفسیاتی مسائل ہی یہاں بار پا سکتے ہیں۔ یہ مغربی ممالک کے ادب پر بھی صادق آتا ہے اور اس اعتبار سے اُردو تنقید کو کچھ زیادہ مطعون نہیں کیا جاسکتا۔ البتہ اس کمزوری کی طرف توجہ دلائی ضروری ہے کہ ہمارے نفسیاتی تنقید نگار عموماً اس علم سے کم احاطہ، واقف نہیں وہ اپنے نتائج سطحی علم کی بناء پر حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ دوسری خامی یہ ہے کہ ادب اور ادیب کے متعلق پوری معلومات حاصل کئے بغیر کچھ جلد بازی کے باعث اور کچھ ذرا انوکھی بات کہنے کی کوشش میں یہ لوگ بعض ایسی باتیں کہہ جاتے ہیں جو نہ تو علمی اعتبار سے ثقہ ہوتی ہیں اور نہ ہی ان سے ادب کی تفہیم میں کوئی خاص مدد ملتی ہے۔ فرائنڈ نے ایک مختصر رسالے میں ایک ناول کا جائزہ لیا ہے لیکن اس جائزے میں اس نے سستی پیدا کرنے والی باتوں کو ڈھونڈنے کی کوشش بہت کم کی ہے۔ اس کے حاصل کردہ بعض نتائج کو شانہ ہمارے یہاں کسی بھی کام کا نہ سمجھا جائے گا۔ مثلاً اس ناول میں جب ہیرو کو کھنڈرات میں ایک بت ملتا ہے تو اس بت کے لئے جو کشتش وہ محسوس کرتا ہے اس کا سلسلہ ہیرو کے شہر کے ایک خاندان کی خواتین کے انداز و رفتار ملا ہے اور خواہ مخواہ کسی سستی پیدا کرنے والے واقعے کی تلاش نہیں کرتا۔ یونگ نے اپنی کتاب (PSYCHOLOGOS THE UNCONSCIOUS) کے شروع میں تقریباً ۱۰۰ صفحات میں ایک شاعر خاتون کی بعض نظموں کا تجزیہ کیا ہے جنہیں اس نے یہ دکھانے کی کوشش ہے کہ جس جہاز میں وہ سفر کر رہی تھی اسی جہاز کے ایک اطالوی افسر کی طرف اس کا میلان ان نظموں کی اساس ہے۔ لیکن اس میلان کو اس نے خواہ مخواہ مرضیانہ ہیجان انگیز جنسی رد عمل ثابت کرنے کی کوشش نہیں کی۔ صحیح نفسیاتی تنقید کے لئے ضروری ہے کہ ہم اپنی قدیم ادبی روایات کو مذہبی اور ثقافتی اقدار کے پہلو بہ پہلو جانچیں۔ مثلاً تصوف ایک بڑی اہم روایت ہے کہ تصوف کو محض جنسی گمراہی قرار دے کر آگے بڑھ جانے سے بات نہیں بنتی۔ تصوف کے عام پہلوؤں کا نفسیاتی اصولوں کے ماتحت جائزہ لینے کے لئے یہ دیکھنا چاہیے کہ صوفیانہ شاعری میں وہ کون سے رجحانات کار فرما تھے جو اس کی تاثیر اور مقبولیت کا راز قرار دیئے جاسکتے ہیں۔ ہمارے ہاں ابھی صرف فرائنڈ سے آشنائی پیدا ہوئی ہے حالانکہ اڈلر اور بالخصوص یونگ اس ضمن میں ہماری زیادہ رہبری کر سکتے ہیں۔ یونگ کے نظام معیشت میں مذہب اساطیر اور اجتماعی لاشعور کو جو اہمیت ہے اس کی بناء پر ہم تصوف کے صوفیانہ ادب کی نفسیات سے قریب تر پہنچ سکتے ہیں۔ فرائنڈ کا

مطالعہ شائد ہمارے لئے اس حد تک کارآمد نہیں ہو سکتا۔ لیکن بد قسمتی سے یوں نظر آتا ہے۔ جیسے
 نقادوں نے یونگ کا مطالعہ بہت کم کیا ہے۔ اس کی وجہ شائد یہ بھی ہو کہ اس نے نفسیات کو فلسفے کے
 قریب تر پہنچا دیا ہے۔ اس کے نظام کو سمجھنا اتنا آسان نہیں جتنا فرائڈ، لڈکر، اسٹیکل کی تہنیت
 کو۔ تاہم ہمارے اپنے ادب کی روایات اور ہماری مشرقی اقدار و تمدن کے پیش نظر ہمیں تنقید میں
 جس حد تک یونگ سے مدد مل سکتی ہے وہ شائد اور کسی سے نہیں مل سکتی۔

رومانی تنقید

ڈاکٹر سلیم اختر

رومانی تنقید رومانیت کی ادبی تحریک کا ثمر ہے اس لئے رومانیت سے قطع نظر کرتے ہوئے رومانی تنقید کا جائزہ نہیں لیا جاسکتا۔ اسی تحریک کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ اس نے نشوونما پائی اور اس کے زوال کے ساتھ اس کا بھی انحطاط سہا۔ گو اب نہ تو رومانیت کی ادبی تحریک زندہ ہے اور نہ ہی رومانی ناقدین نظر آتے ہیں۔ لیکن رومان، رومانی، رومانیت، رومانی طرز احساس اور رومانی زاویہ نگاہ ایسے الفاظ و اصطلاحات آج بھی مستعمل ہیں اور لطیفہ یہ ہے کہ کثرت استعمال کے باوجود ان کے مفہوم میں قطعیت نہیں پیدا ہو سکی۔ چنانچہ بیشتر صورتوں میں یہ مفہوم کی گریں کھولنے کی بجائے مزید الجھنوں کو جنم دیتی ہیں اور میرے خیال میں تو رومانی یا رومانیت پر توضیحی مضمون قلم بند کرنے کے مقابلہ میں ایسا مضمون لکھنا کہیں آسان ہے جس کا عنوان یہ ہو کہ ”رومانی کون نہیں؟“ اور رومانیت کیا نہیں؟

اُردو تنقید کا انحصار بالعموم انگریزی نظریات اور ان سے وابستہ اصطلاحات کی جگہ پر ہے اس لئے اُردو تنقید میں رومانی اور رومان ایسی اصطلاحات تھے کافی زیادہ الجھنیں پیدا کی ہیں اسی لئے تو اختر شیرانی شاعر رومان ہے اور سجاد حیدر یلیم رومانی افسانہ نگار ہے جبکہ نیاز فتح پوری رومانی نقاد کہلایا۔ ان پر یہ لیل اتنی طویل مدت سے چسپاں کئے جا چکے ہیں کہ کبھی کبھی تو شک ہونے لگتا ہے کہ کہیں واقعی یہ ایسے نہ ہوں۔ یہی نہیں بلکہ مختلف ناقدین نے بقدر ظرف غالب، اقبال اور فیض وغیرہ میں بھی رومانی عناصر دریافت کر رکھے ہیں۔

ویسے انگریزی میں بھی الفاظ کی نزاعی حیثیت برقرار ہے یہی نہیں بلکہ علوم کے پھیلتے دائروں کی مناسبت سے ان سے وابستہ مفہیم میں بھی وسعت اور پیچیدگی پیدا ہوتی جا رہی ہے جس کا اندازہ ان اصطلاحات کے متنوع استعمالات سے لگایا جاسکتا ہے۔ چنانچہ اگر ایک طرف

ایف ایل لوکس نے ہومر کو پہلا رومانی مانا تو دوسری طرف سکاٹ جیمز نے لان جانی لنس کو جبکہ ان دونوں میں صدیوں کا فاصلہ ہی نہیں بلکہ ایک شاعر تھا تو دوسرا ناقد۔

روایت اور اس سے متعلقہ مباحث میں لفظ رومان کلیدی حیثیت رکھتا ہے اس لئے اس لفظ کی اشتقاقی تاریخ اور خواب خوانی کی مانند اس کی بدلتی تاریخ کے بارے میں بھی محققین نے دل کھول کر داد تحقیق دی ہے چنانچہ لوکس نے محولہ بالا تصنیف میں اس ضمن میں پیش بہا معلومات جمع کی ہیں سو اس کے بقول رومانہ الکبریٰ کے معنوی کے بعد جب دور انتشار کا آغاز ہوا تو سرکاری زبان لاطینی (LINGUAS LATINA) کے ساتھ ساتھ ایک عوامی بولی بھی معرض وجود میں آگئی جسے رومانی ROMANIC & LINGUAS کہتے تھے اس سے ROMANICE اور ROMANCE ایسے الفاظ نے جنم لیا۔ قدیم فرانسیسی زبان کا ابتدائی نام ROMANZ تھا۔ بعد ازاں صوبائی زبان ROMANCE کہلائی اسی طرح ایک زمانہ میں اسپینی کا نام بھی ROMANCE ہی تھا۔ ان کے علاوہ لاطینی خاندان کی بعض ادیبوں کے لئے بھی یہ نام استعمال ہوتا رہا ہے۔ فرانسیسی کے نام کی رعایت سے اس میں رکھے گئے ایک خاص نوع کے ادب کو بھی رومانس کہا جانے لگا چنانچہ پہلے من گھڑت منظوم اور بعد ازاں نثری قصوں کے لئے بھی رومانس کا لفظ برتا جانے لگا۔ سترھویں صدی میں اس کے مفہوم میں مزید وسعت پیدا ہوئی یعنی FABLE کی مانند اب رومانس ہر اور لئے عقل بیان اور فیکٹ ٹک نثریوں کے لئے استعمال ہونے لگا۔ چنانچہ اس دور کی رومانسک تحریر بنیادی طور پر فوق الفطر عناصر پر مبنی ہوتی تھی۔

اگر صرف لفظ و معانی کے ہر دم متغیر مفہام کا جائزہ مقصود ہو تو آکسفورڈ ڈکشنری ایک اور ہی کہانی بیان کرتی ہے۔ سترھویں صدی سے اس کی تاریخ کے نقوش واضح تر نظر آتے ہیں چنانچہ ۱۶۳۸ء میں رومانس بطور چھوٹی کہانی کے ہے تو ۱۶۵۹ء میں رومانسک بطور جہلی کے ہے جبکہ ۱۶۶۳ء میں رومانس چھوٹے کے لئے لیا جاتا ہے۔ علاوہ ازیں (ROMANCIAL (۱۶۵۳) ROMANY (۱۶۵۴) اور ROMANTICAL (۱۶۷۸)

1- ROMANTIC CRITICISM

2- THE DECLINE AND FALL OF ROMANTIC IDEALISM

3- THE MAKING OF LITERATURE p. 6

ایسے الفاظ بھی ملتے ہیں۔

اٹھارویں صدی میں رومانس سے وابستہ جھوٹ کے ساتھ ساتھ عجیب و غریب پراسرار اور تخیل خیز کا مفہوم بھی وابستہ ہو گیا حتیٰ کہ اس نے قطعی طور سے جھوٹ والے مفہوم کی جگہ لے لی اور اب STRANGE AS ROMANCE عام استعمال ہونے لگا۔ چنانچہ پراسراریت اور تخیل خیزی کے اس نئے مفہوم نے جلد ہی گوشتک ویرانوں عجیب و غریب مناظر اور دل میں دہشت پیدا کرنے والے پراسرار مگر دل خوش کن مناظر کو بھی اپنے دائرہ میں شامل کر لیا۔

لفظ رومان کی تاریخ اور اس کے بدلتے مفہام کی طرف اشارہ اس امر کی وضاحت کے لئے ضروری تھا کہ یہ لفظ نہ صرف ایک طویل تاریخ کا حامل ہے بلکہ اس سے وابستہ مفہام کا سلسلہ بھی دراز ہے۔ رومانیت کی وضاحت کے لئے اس کا بالعموم کلاسیکیت سے موازنہ کیا جاتا ہے لیکن اس ضمن میں یہ ملحوظ رہے کہ رومانیت کے برعکس کلاسیکیت کسی ادبی تحریک کا نام نہیں بلکہ یہ تو فنون لطیفہ اور ادبی تخلیقات کی پرکھ کے لئے ایک مخصوص انداز نظر کا نام ہے۔ سیدھے سادے الفاظ میں یہی کہا جاسکتا ہے روایہ اس پر بھی بہت کچھ لکھا جا چکا ہے اور خود اس لفظ کی اپنی ایک تاریخ ہے۔

غالباً سب سے پہلے گوئیٹے رومانیت vs کلاسیکیت قسم کی بحث کا آغاز کیا تھا۔ اس کے بقول رومانیت مرض ہے جبکہ کلاسیکیت صحت! تعابلی بحث کا یہ انداز بہت مقبول ہوا۔ اور یوں آنے والے انداز بالعموم کلاسیکیت اور رومانیت کا موازنہ کرتے رہے اور انہیں تو صرف یہی سمجھانے کو کہ کلاسیکیت جو کچھ ہے وہ رومانیت نہیں ہے بالفاظ دیگر کلاسیکیت کو مثبت قرار دے کر یا انداز نفی رومانیت کے خصائص اجاگر کیے جاتے رہے

گوئیٹے نے ایک موقع پر کہا تھا۔

”اصل مسئلہ تو ایک تخلیق کا ہر لحاظ سے بہترین ہونا ہے اور دراصل ایسا ہونا ہی کلاسیکیت ہے۔“ جبکہ اس کے برعکس ستاں وال نے رومانیت کو آوازِ عصر اور تقاضائے وقت سمجھتے ہوئے کلاسیکیت کو کل کی چیز قرار دیا اس کے بموجب تمام اعلیٰ تخلیقات پہلے رومانی ہوتی ہیں۔ اور بعد ازاں قبول عام کے بعد وہ کلاسیکی بن جاتی ہیں جبکہ وکٹر سیوگرنے کرامول کے دیباچہ میں رومانیت کو ادب میں آزاد پسندی کے رجحان کے مترادف گردانا

رونگ سیٹ نے اس تمام بحث کو یوں سمیٹا ہے

عجیب و غریب عام سے ہٹی شدید اعلیٰ تر، انتہا پسندی اور انفرادیت ایسے خواص کی حامل رومانی تحریر ہے۔ جبکہ اس کے برعکس ہر وہ تحریر کلاسیکی ہوگی جو منفرد نہ ہو بلکہ ایک عمومی گروہ کی تیاری کرتی ہو۔

اس بحث کو "A HISTORY OF ENGLISH LITERATURE" کے مولفین LOUIS CAZAMIAN اور EMILE LEGOUIS نے بہت خوبصورتی سے سمیٹا ہے ان کے بقول:

کسی تاریخی دور کے لحاظ سے کلاسیک کے عہد کے اختتام کا مطالب خود کلاسیکیت کی موت نہیں کیونکہ یہ تو ادبیات کی حیات میں اساسی وصف کی حیثیت رکھتی ہے اور اس کا فن کار تخلیق کے لازمی پہلوؤں کے ساتھ گہرا رابطہ ہوتا ہے اس کا غروب ہونا دوبارہ طلوع ہونے کے لئے ہوتا ہے (ص ۹۵۸) اور اس سے وہ یہ نتیجہ نکالنے پر مجبور ہوتے۔

جس طرح یادداشت کی صورت میں یاد کیا گیا مواد ذہن میں خوابیدہ حالت میں موجود رہتا ہے اسی طرح کلاسیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے اور اس کا اجبار دراصل ایک طرح کی بیداری ہی ہوتا ہے (ص ۹۹۹)

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کس طرح کلاسیکیت کی روح کے پس پردہ رومانیت ہمیشہ موجود رہتی ہے تو اس کا جواب رومانیت کی اس تعریف سے مل جاتا ہے جو ہر پٹ ریڈنے پیش کی ہے اس کے خیال میں رومانیت کا اصول اس تصور میں مضمر ہے کہ تخیل تشکیل پذیری کی قوت کا نام ہے۔ یہ وہ توانائی ہے جو دو عناصر کو گلا کر آمیخت کرتے ہوئے نئے نئے روپ عطا کرتی ہے متنوع عناصر سے جنم لینے والی یہ وحدت یا آمیزہ فن پارہ کہلاتا ہے۔ یہ الفاظ دیگر یہ تشکیل پذیری کی قوت ہے جو ہر عہد میں جاری و ساری رہتے ہوئے رومانیت کی تشکیل کا سامان فراہم کرتی رہی ہے۔

یہ ہیں وہ بنیادی مباحث جو رومانیت کی تحریک اور رومانی تنقید کی تفہیم کے لئے ایک تناظر کی حیثیت اختیار کر جاتے ہیں۔

رومانیت کی تحریک کے مطالعہ سے قبل یہ ذہن نشین رکھنا ضروری ہے کہ مدتوں تک انگریزی، فرانسیسی اور جرمن ادبیات یونانی اور لاطینی تخلیقات اور اصول نقد کی روشنی میں قدم قدم چلتی رہیں جس کا نتیجہ انفرادی سوج کی موت میں ظاہر ہوا۔

انگلستان میں ڈرائیڈن (DRYDEN) اور جرمن میں ویکل مین (WICKELMAN) نے سب سے پہلے یونانی اصول و ضوابط کی زنجیریں توڑنے کی سعی کرتے ہوئے اپنے عصر کی آزاد ترجمانی پر زور دیا۔ انگلستان میں ورڈزورٹھ سے کافی پہلے ولیم بلیک پہلا شاعر تھا جس نے انگریزی شاعری کو یونانی قواعد اور انداز ہی تقلید کے ظلم سے آزاد کرتے ہوئے اس پر زور دیا۔

ہمیں یونانی یا رومن مثالوں کی ضرورت نہیں ہمیں تو محض اپنی قوت تخیل۔ جو ہماری روحانی قوت سے وابستہ ہے کا پیرو ہونے کی ضرورت ہے۔

بلیک نے شاعری کو الہامی قرار دیا اور وہ اس حد تک آزادی پسند تھا کہ قدیم عروض سے بھی انہماک بیزاری کیا۔ تخیل کی قوت کا قابل ہونا، شاعری کو الہام قرار دینا اور انہماک کے لئے نئے سانچوں کی تلاش پر جس انداز سے بلیک نے زور دیا تھا اس کی بنیاد پر قدیم رومانیت کے ابتدائی اثرات اس کی تحریروں سے شروع کرتے ہیں۔ جرمنی میں لیسنگ (LESSING) سمیت اہم نقاد تھا اس نے فنون لطیفہ اور ادبیات کے مطالعہ سے فن پارہ میں حسن ادا اور تاثیر کی خصوصیات پر بہت زیادہ دیا تھا اس کے علاوہ گوٹے اور بعض فلاسفروں نے بھی رومانیت کے پرچار میں اہم کردار ادا کیا یہ بھی شاعری کو الہام اور شاعر کو پیغمبر قرار دیتے تھے۔

اسی دوران میں انگلستان میں ورڈزورٹھ اور کولریج نے شاعری اور تنقید کا آغاز کیا اور ان ہی کو رومانیت کی ادبی تحریک اور رومانی تنقید کے بانی سمجھا جاتا ہے ان دونوں کے اشتراک سے ۱۸۰۱ء میں LYRICAL BALLADS طبع ہوئی۔ اس کے پیش لفظ میں ورڈزورٹھ نے جن خیالات کا اظہار کیا۔ وہی اس تحریک کا منشور اور رومانی تنقید کی اساس قرار پائے۔ اس کا یہ قول تو عالمگیر شہرت کا حامل ہے شاعری قوی جذبات کے چھلک جانے کا نام ہے آج شاید یہ بات اتنی اہم نہ محسوس ہو کہ اب ادب میں

جذبات تک بے ساختہ جھلک جانے کو اہم خیال نہیں کیا جاتا لیکن مخصوص موضوعات و مسائل کی دلدل میں پھنسی انگریزی تنقید کے لئے یہ ایک بے حد نراٹھی تصور تھا ورڈزور تھ کے بموجب شاعر کو صرف خود پر ایک یا تبدی عائد کرنی چاہیے۔ اور وہ یہ کہ اس کی شاعری قاری کے لئے فوری مسرت کا باعث بنے یہ ایک اور نراٹھی خیال تھا کیونکہ اس سے ادب پرستے اخلاق کے کٹر نظریہ پر کاری ضرب لگی تھی۔ ورڈزور تھ نے اس امر کی وضاحت بھی کر دی کہ حصول مسرت کی شرط کا مطلب فن پارہ کو اس کی اعلیٰ سطح سے گرا نا مقصود نہیں بلکہ یہ تو کائنات کے حسن کے ادراک کا ایک انداز ہے یہی نہیں بلکہ یہ انسان کی اس عظمت کے لئے بھی خراج تحسین ہے جو عنصر کے لبادے اتر جانے کے بعد رونما ہوتی ہے اس کے خیال میں یہ تو مسرت کے اس ابتدائی مگر عظیم اصول کے لئے بھی خراج تحسین کی حیثیت رکھتا ہے جس پر انسانی فہم، احساسات اور محرکات کا انحصار ہے ورڈزور تھ کے اس نظریہ کی ادبی اہمیت کو ڈیوڈ ڈلشیر نے ان الفاظ میں واضح کیا۔

ورڈزور تھ نے سترھویں اور اٹھارہویں صدی کے بہت سے ناقدین کے وضع کردہ فارمولے اخلاقی پرچار اور حصول مسرت میں سے اخلاقی پرچار کو خارج کر دیا لیکن اس کے ساتھ ساتھ مسرت کی آفاقی حیثیت پر اصرار کر کے اور انسان اور فطرت میں اس کی عالمی اہمیت پر زور دے کر اس نے خود کو فلسفہ نشاط کوکشی کا امیر ہونے سے بھی بچا لیا۔ اس نے افلاطونی المحجن کا ایک نیا ہی حل تلاش کیا یعنی شاعری نقل کی نقل نہیں بلکہ اس میں دونوں کی صاق اور حیاتی تصویر کشی ملتی ہے ڈیوڈ ڈلشیر نے جذبات کی اہمیت اجاگر کرتے ہوئے یوں اظہار خیال کیا! جذبات اور ان کی پرواخت انسان کے لئے تبدیل نہیں کیونکہ ہمارے یہ جذبات تبدیل نہیں بلکہ حصول علم کا ایک ذریعہ ہیں۔ چنانچہ جذبات، احساسات، مناسب اور موزوں حالات کے تحت ہمارے لئے سہیود اور خیر کا باعث ہوتے ہیں اور ان سے ہم علم اور محبت کے حصول میں ہر ممکن امداد حاصل کر سکتے ہیں۔

الغرض! مسرت، حسن اور جذبات رومانیت کی اساس قرار پائے اور ورڈزور تھ نے اپنے پیش لفظ میں بعض ایسے سوالات بھی اٹھائے جن پر اب تک بطور خاص توجہ نہ دی گئی تھی مثلاً شاعر کیا ہے؟ وہ کس نوع کے تخلیقی عمل سے گزرتا ہے؟ اور کسی ذہنی حالت میں وہ قابل تخلیق ہوتا ہے؟ (یہ ایسے سوالات ہیں جنہیں انسانی تنقید میں اساسی حیثیت حاصل ہے) ورڈزور تھ نے شاعری کی زبان پر بطور خاص زور دیتے ہوئے تخلیق اور اس سے وابستہ جذبات و احساسات اور ان کے اظہار کے لئے چنی گئی زبان کے باہمی رابطہ

کی اہمیت اُجاگر کرنے کی کوشش کی وہ کیونکہ فطرت اور تخلیق کار کو ہم آہنگ دیکھنا پسند کرتا تھا اس لئے اس نے فطرت کی مانند سیدھی سادی اور تصنع سے عاری زبان اپنانے کی تلقین کی۔

سیموئل ٹیلر کولریج رومانی تحریک ہی نہیں بلکہ انگریزی ادب کے ذہن ترین اور اقبال فی ایس ایلیٹ خطرناک ترین ناقدین میں سے ہے وہ بیک وقت ماہرِ اسان شاعر، نقاد اور ڈرامہ نگار ہونے کے ساتھ ساتھ فلسفی بھی تھا۔ ادھر ہر رٹ کے خیال میں تو انگریزی ادب کا پہلا نفسیاتی نقاد بھی! اور ان سب پر مستزاد اس کی نشہ بازی!

کولریج کے خیال میں کسی بھی نظم کا اولین اور اساسی مقصد صداقت کی ترجمانی نہیں بلکہ ابلاغِ مسرت ہے وہ یہ تو تسلیم کرتا ہے کہ شاعری بحیثیت مجموعی مسرت کے ساتھ ساتھ صداقت کا بھی ابلاغ کر سکتی ہے لیکن نظم کے لئے صرف ابلاغِ مسرت کی شرط لازم ہے جو نظمِ مسرت کے ابلاغ میں حتمی کامیاب ہے گی بحیثیت نظم بھی وہ اتنی ہی کامیاب قرار دی جا سکتی ہے اس کی دانست میں نظم مختلف اجزاء کا مجموعہ ہوتی ہے۔ اس لئے اچھی نظم وہ ہے جس میں کل کا ہر جزو بھی اپنی انفرادی حیثیت میں قاری کے لئے سامانِ مسرت بہم پہنچانے کا موجب ہے اس لئے شاعر کو زبان کی طرف بطور خاص توجہ دینی چاہیے کیونکہ موزوں اور مناسب الفاظ سے بھی وہ مسرت پہنچانے میں کامیاب ہو سکتا ہے اس ضمن میں اس کا یہ قول غور طلب ہے۔

”بہترین الفاظ کا استعمال نہ ہے جبکہ بہترین الفاظ کا بہترین استعمال شاعری ہے۔“

اسی لئے اس نے اعلیٰ شاعری کے لئے یہ معیار وضع کیا کہ عمدہ شاعری وہ ہے جسے ہر بار پڑھنے سے نئی طرح کی مسرت حاصل ہو اگر کسی شعر میں الفاظ کے تغیر و تبدل سے کوئی فرق نہیں پڑتا تو وہ شعر بیکار اور درجہ شہریت سے گرا ہوا ہے۔

گورڈون زورنٹھ کا پیش لفظ: رومانیت کا منشور سمجھا جاتا ہے لیکن کولریج کی مشہور تصنیف *Biographia Literaria* (۱۸۱۷ء) رومانی تنقید ہی میں نہیں بلکہ انگریزی تنقید کی چند اہم ترین اور زندہ جاوید کتابوں میں شمار کی جاتی ہے یہ کتاب اس کی وسیع ذہنی دلچسپیوں جو من فلسفہ سے شغف اور اس کی علمییت کا عطر قرار دی جاسکتی ہے لیکن اس میں مباحث و مسائل کی تفہیم میں اس منطقی رابطہ کا لحاظ نہ رکھا گیا جو علمی تصانیف کے لئے سمجھا جاتا ہے۔ متحہ میں ایک ایسی تصنیف مغرض و بود میں آئی جس نے ابھی تک اذہان کو مسحور اور

ایلیٹ نے اس پر بہت خوب تبصرہ کیا۔ اس کتاب کا مصنف اپنے زمانہ کا بہت بڑا عاقل اور اچھا تھا اور شاید
 صدمہ انبار مل بھی خود یہ کتاب شوق کو ہمیں بھی کرتی ہے اور سبزار بھی اور اس لئے یہ دانشمندانہ بھی ہے اور حلقہ
 کی پوٹ بھی۔ اس کتاب میں تنقید میں تجربہ کا احساس تو ہوتا ہے لیکن اس کی سب سے بڑی خرابی یہ ہے کہ اپنے
 موضوع پر بات کرتے کی صلاحیت کے علاوہ باقی سب کچھ اس میں مل جاتا ہے۔ جس سے کو لرنج کے بے سنگم
 زندگی یکسر عاری تھی۔

صرف اسی سے کو لرنج اور اس کی کتاب کی نرائی حیثیت کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ کو لرنج کا سب
 سے اہم کارنامہ یہ ہے کہ اس نے پہلی مرتبہ ادبی تنقید کو محض فن پاروں کے حسن و قبح کی جانچ سے بلند کر کے اسے
 فلسفیانہ گہرائی سے روشناس کرایا اور اس نے اپنی مثال اور اپنی عملی تنقیدوں اور نظریاتی بحثوں سے یہ واضح
 اور ثابت کر دیا کہ نقاد کے لئے فلسفہ منطقی اور ادب کے ساتھ ساتھ اپنے عہد کے دیگر مروج علوم و فنون
 سے بھی واقفیت لازم ہے اس نے صحیح معنوں میں رومانی شاعری کے اس بنیادی اصول کو ادبی تنقید پر
 بھی منطبق کیا کہ شاعری کی مانند تنقید کا سرچشمہ بھی روحانی قوت اور الہام ہے اس لئے اس کی دانست
 میں کوئی شخص بھی محض علوم کے مطالعہ سے اچھا ناقد نہیں بن سکتا چنانچہ اس کے خیال میں رومانی نقاد
 کا حقیقی منصب فن پارہ میں شاعر کی تخیل کی کارفرمائی کا تعین کرتے ہوئے اس کی منفرد صورتوں کا جائزہ
 پیش کرنا ہے شاعر اور نقاد دونوں ہی الہام کی امداد سے حقیقت تک رسائی حاصل کرتے ہیں لیکن پھر
 بھی ان دونوں میں بنیادی فرق یہ ہے کہ شاعر تخلیق کرتا ہے جو ایک نوع کا امتزاج ہے جبکہ نقاد تنقید کرتا
 ہے جو ایک طرح کی تحلیل ہے سو اس کے الفاظ میں شاعر شعر کا خالق ہے تو ناقد شعر کا فلسفی

نقاد میں مذاق سلیم اور رنگینی ذوق کے ساتھ ساتھ انہیں دوسروں تک منتقل کرنے کی صلاحیت بھی
 موجود ہونی چاہئے اور اسی لئے اس نے نقاد کے لئے علوم کے علاوہ فلسفہ و منطق کو ضروری قرار دیا تھا کہ وہ
 اس کے خیال میں ان ہی کی امداد سے وہ شاعر کے شعری الہام کے سرچشموں تک رسائی حاصل کر کے اپنے قارئین
 کی رہنمائی کے مشکل کام سے عہدہ مبرا ہو سکے گا۔

کو لرنج نے جس انداز سے امیجینیشن اور فینٹسی میں امتیاز کر کے ان کے بنیادی اوصاف کی نشان دہی کرتے
 ہوئے تخلیق اور تخلیقی عمل میں ان کی کارفرمائیوں کو جاگہ کیا اس کی ہیئت آج تک برقرار ہے حالانکہ فلسفہ و
 ادبیات میں بھی ان مباحث پر بہت کچھ لکھا گیا لیکن کو لرنج نے تخیل کی جو تعریف کی وہ آج بھی زندہ ہے

ان دونوں کے بعد شیلے تیسرا اہم رومانی نقاد سمجھا جاسکتا ہے لیکن اس پر ورڈز ورتھاؤ کو لرنج کے دیالوگ کا گہرا اثر تھا چنانچہ اس نے بھی ان کی مانند الہامی قوت کو تسلیم کرتے ہوئے شاعری کو جذبات و احساسات کے اظہار کا وسیلہ گردانا تا قیود بیان اور عروضی پابندیوں وغیرہ کے سلسلے میں اس نے بھی اپنی باغیانہ انفرادیت کا ثبوت دیا اس کے خیال میں تخلیقی تخیل کا اظہار صرف PRIMITIVE LANGUAGE سے ہی ہو سکتا ہے۔

رومانی تنقید اور شاعری دراصل اس عہد کے قدامت پسند انگلستان میں ایک ایسی بغاوت تھی جس نے تخلیقی سطح پر اپنا اظہار کیا گو رومان اور رومانی طرز احساس ایسے الفاظ پر قرار رکھے گئے لیکن رومانی تنقید میں حسن، مسرت اور جذبات و احساسات پر جو زور دیا گیا اس کا طرز عمل خاصہ شدید ہوا چنانچہ بعد کی ادبی تحریکوں اور تنقیدی ولبتانوں نے اس پر شدید تنقید کی۔ مٹیہواؤنلڈ نے ادب کو زندگی کی تفسیر قرار دے کر اس پر کاری ضرب لگائی ادھر انتہا پسندانہ صورتوں میں رومانی تنقید اور ادب برائے ادب کے نظریہ سے امتیاز کرنا بھی آسان نہ رہا چنانچہ مارکسی تنقید نے ان سب کی دل کھول کر مذمت کی۔ کیونکہ مارکسی تنقید تو طبقاتی کشمکش کی تصویر کشی میں زندگی کے دکھوں اور المیوں کو محض شبیہ میں سے دکھاتی ہے اس لئے وہ حصول مسرت کو کیسے تسلیم کر سکتے تھے یہی نہیں بلکہ الہام، روحانیت و حیدان اور ذوق ایسی اصطلاحات بھی مارکسی تنقید میں مردود قرار پائیں اس لئے ان پر استوار تنقیدی نظریات کے پینے کے امکانات بالکل ختم ہو گئے ادھر مختلف ماہرین نفسیات کی تحقیقات نے انسانی شخصیت اور اس کی مختلف نفسی کیفیات کے بارے میں وسیع تحقیقات سے ادبی تنقید کو بھی بے ہمتاثر کیا۔ اسی کے ساتھ ساتھ حیاتیات وغیرہ نے انسانی جسم، دماغ اور اعصابی نظام کے بارے میں جو معلومات ہم پہنچائیں ان کی بنا پر تنقید کی زبان میں جذبات و احساسات، ہیجانات اور جبلتوں وغیرہ ایسی اصطلاحات سے شاعرانہ پراسرار بیت ختم کر کے ان کا علمی سطح پر مطالعہ کیا گیا۔ اس پر مستزاد بعد میں آنے والے ناقدین کا گروہ جس نے حصول مسرت کو کمیتاً مسترد کر دیا۔ مثلاً آئی۔ اے۔ ریپرڈز نے ایک نفسیات دان RIBBON کے حوالے سے اس امر پر زور دیا کہ مسرت برائے مسرت کی تلاش مرئیضانہ رجحان ہے اور اگر اس کا ضبط ہو جاتے تو فوہ عام زندگی میں ہمیشہ پر مردگی کا شکار رہے گا۔ چنانچہ اس نے PRINCIPLES OF LITERARY CRITICISM میں لکھا۔ اگر ورڈز ورتھاؤ اور لرنج کی جدید نفسیاتی نظریات سے واقفیت ہوتی

تو وہ شعری اقدار کی تشریح کے لئے مسرت کی جگہ کوئی اور موزوں قسم کا لفظ استعمال کرتے کیونکہ اس کے بقول! یہ کہنت کہ قاری محض مسرت کی خاطر ادب کا مطالعہ کرتا ہے انتہائی احتمال ہے جتنا یہ بادر کر لینا کہ ریاضی دان حصول مسرت کے لئے مساوات حل کرتا ہے دونوں صورتوں میں حاصل ہونے والی مسرت بے انتہا ہو سکتی ہے لیکن بے انتہا مسرت کا یہ مطلب نہیں کہ لہجہ کا رکر د کی محض اسی لئے معرض وجود میں آتی تھی۔

اخلاقی سبق: ایک عصر کا الہام دوسرے عہد کے لئے حماقت!

سائنٹیفک تنقید

ڈاکٹر سلیم اختر

معیار پرستی کے نام پر تشریحی تنقید (JUDICIAL CRITICISM) ایسی تنقیدیں دبستانوں کی جبریت کے خلاف رد عمل کے طور پر انگریزی تنقید میں ایک سے زائد ایسے دبستان معرض وجود میں آگئے جن میں معیار پرستی کو مسترد کیا ہی گیا اس کے ساتھ ساتھ مفید تعین قدر اور ادبی مراتب کی اہمیت سے بھی انکار کرتے ہوئے تجزیاتی تنقید اور استقرائی تنقید کے دبستانوں میں نقادوں سے سائنسدان ایسی غیر جانبداری کا مطالبہ کرتے ہوئے تنقیدی معائیر کی تشکیل نو پر زور دیا گیا۔

گو مختلف اوقات میں بعض اور دبستانوں کو بھی سائنٹیفک قرار دیا جاتا رہا ہے لیکن اس ضمن میں تجزیاتی تنقید (ANALYTICAL CRITICISM) اور استقرائی تنقید (INDUCTIVE CRITICISM) زیادہ اہم ہیں اور ہر دبستان کے امام نے بھی اپنے اپنے طریقہ کو "سائنٹیفک" قرار دیتے ہوئے اپنی تنقید کو سائنسی تنقید سے موسوم کیا لیکن ان دونوں دبستانوں کے مطالعہ سے پیشتر اس امر کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ تنقید میں سائنس اور سائنٹیفک ایسی اصطلاحات بڑی گمراہ کن ثابت ہوئیں کیونکہ تجزیاتی اور استقرائی کے علاوہ تاریخی تنقید، نفسیاتی تنقید، اور اشترکی تنقید کو بھی دقتاً فوقاً سائنٹیفک کہا جاتا رہا ہے اسی ضمن میں ایک اور غلط فہمی کی طرف بھی توجہ دلانی ضروری سمجھتا ہوں اور وہ یہ کہ عام خیال کے برعکس سائنٹیفک تنقید کسی جداگانہ دبستان کا نام نہیں بلکہ تنقید کا ہر وہ طریقہ جس میں نقاد علمی انداز نظر اپنا کر کسی سائنس دان ایسی غیر جانبداری سے کام لیتے ہوئے ذاتی پسند ناپسند اور نجی تعصبات سے ماورا ہو کر تخلیق کی چھان چھٹک کرتا ہو۔ اس لئے سائنسی اور سائنٹیفک کے الفاظ دان کے مفہوم میں کیونکہ طبیعت نہیں اس لئے انہیں (اصطلاح نہ سمجھنا چاہیئے) استعمال کرتے وقت اس مراحت کی ضرورت ہوتی ہے کہ ان سے کون سا دبستان مراد لیا جا رہا ہے تاکہ ادب کے طالب علم اور تنقید کے قارئین بے جا الجھنوں سے بچے رہیں۔

آئیے! اب ان دونوں دبستانوں کا مطالعہ کریں

تجزیاتی تنقید

ڈیوڈ ڈیشمنز سے ایک جداگانہ دبستان نہیں مانتا، اس کے خیال میں یہ تو ادب کی تفہیم کا محض ایک انداز ہے جس کی مثالیں قدیم ترین تنقید میں سے بھی تلاش کی جاسکتی ہیں چنانچہ اس نے ارسطو، ڈیوڈ ہارٹ، ڈاکٹر جانسن اور کولرج وغیرہ کا خصوصیت سے تذکرہ کرتے ہوئے ان کی تنقید کے بعض پہلوؤں کو تجزیاتی قرار دیا اگر ڈیوڈ ڈیشمنز کی اس رائے کو تسلیم کر لیا جائے اور تجزیاتی تنقید کو اس کے دبستانی مفہوم کی تخصیص سے علیحدہ کرتے ہوئے وسیع تر مفہوم میں استعمال کیا جائے تو پھر تنقید کے ہر اسی طریقہ ہی کو تجزیاتی تنقید قرار دیا جائے گا جس میں ادب پارہ کے تشکیلی عناصر کے انفرادی مطالعہ سے نتائج اخذ کئے گئے ہوں اور ظاہر ہے کہ ایسا الفاظ ہی کی امداد سے ہوتا ہے کیونکہ الفاظ کے متنوع استعمال سے ادب میں جذبات و احساسات کی لطیف کیفیات کا ابراز کیا جاتا ہے اور اس لئے ایسی تنقید بالآخر الفاظ ترکیب، تشبیہات و استعارات اور رمز و کنایہ وغیرہ کے گورکھ و عددے میں الجھ کر رہ جاتی ہے۔

اس ٹیٹل بحث سے قطع نظر اگر جداگانہ دبستان ہونے کی حیثیت سے تجزیاتی تنقید کا جائزہ لیں تو بلاشبہ ولیم ایمپسن WILLIAM IMPSON کو اس کا سب سے اہم پیشرو قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ آئی اے ریچرڈز کا شاگرد تھا۔ ریچرڈز کو الفاظ سے جو گہری دلچسپی رہی ہے وہ کوئی دھکی چھپی بات نہیں چنانچہ ایمپسن نے بھی اپنی تنقید کی اساس اس پر استوار کرتے ہوئے الفاظ میں معانی کی مختلف جہالت سے پیدا ہونے والے ابلاغی تنوع کے مخصوص مطالعہ کو ہی مقصود فن قرار دیا اس کی ان دو کتابوں کے یورپ اور امریکہ میں بڑے گہرے اثر ظاہر ہوئے۔

1- SEVEN TYPES OF AMBIGUITY 1930.

2. SOME PASTORAL 1935.

ایمپسن کے خیال میں شاعر کا کلام اس کے جذبات یا احساسات کی بنا پر ممتاز حیثیت نہیں اختیار کرتا بلکہ یہ تو زبان کا استعمال ہے جو اسے عام افراد یا نثر نگار سے ممتاز کرتا ہے بالفاظ دیگر شاعری دو ڈنڈوتھ کے قول کے برعکس جذبات کے بے ساختہ پھٹک جانے کا نام نہیں بلکہ زبان کی ایک مخصوص صورت پذیری کا نام ہے ریچرڈز کے خیال میں نقاد ابہام AMBIGUITY کی امداد سے زبان کو ایک نئی صورت عطا کرتا ہے اسی خیال کو ایمپسن نے

اپنے تنقیدی نقطہ نظر کی بنیاد بنایا اور ابہام کی سات انواع دریافت کر ڈالیں اور جب اس کی تنقید کو "تنقید نو" (NEW CRITICISM) قرار دیا گیا تو قطع نظر اس امر کے اس کا یہ نظریہ نزاری ثابت ہوا۔ تو اس میں کم از کم اس کی جدت طبع کی داد کا انداز تو یقیناً پایا جاتا ہے۔ مختصراً اس کا استدلال کچھ یوں ہے۔ شاعری کی اساس زبان ہے جبکہ زبان کا بنیادی مقصد ابلاغ ! اس لئے شاعری بھی ابلاغ ہے اب جب ابلاغ پر قصر شاعری استوار ہے تو ابلاغ کے تجزیاتی معیار سے تین امور سامنے آتے ہیں (۱) وقت تخلیق یا ابلاغ کے عمل کی صورت پذیری سے پیشتر شاعر کی ذہنی کیفیات کیا تھیں (۲) اس ابلاغ کے نتیجہ میں قاری کے ذہن میں کیا کچھ تاثرات مرتب ہوئے۔ (۳) جب ابلاغ کے حوالہ سے جائزہ لیا جائے تو شاعر اور قاری کا ذہن کئی کیفیات سے دوچار ہو گا۔ ابلاغ اور اس کے حوالہ سے شاعر اور قاری کے اذہان میں نفسیاتی مطابقتوں کے مطالعہ اور ان کی نفسی اہمیت کی طرف بھی لے چلے رچرچ کرنے بھی توجہ دلائی تھی۔

ایمپسن کے خیالات کے اس مجمل تذکرہ سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ تجزیاتی ادب پارہ کی تفہیم کے لئے الفاظ کو "کھل جاسم سم" ایسی فلسفی اہمیت دیتے ہوئے ان سے وابستہ تمام مفہیم کا کھوج لگانے کی کوشش کرنا ہے اس کا یہ ایمان ہے کہ قاری اور مصنف کے درمیان الفاظ وسیلہ ابلاغ ہیں اس لئے نقاد کے لئے یہ لازم ہے کہ وہ الفاظ کے تمام ممکنہ استعمالات سے واقف ہونے کے بعد ان سے وابستہ مفہیم کی تنوع جہاں تک قاری کی رسائی کو ادرے۔ یہی تنقید کا منصب ہے اور یہی نقاد کا کام اس لئے اس دلبتان میں ادب پاروں پر فیصلے صادر کرنے تعین قدر کی ضرورت نہیں سمجھی۔ اس طرح مصنف کے خیالات اور نظریات وغیرہ کی بھی وہ اہمیت نہیں جو اظہار ابلاغ کو ہے لفظ کیونکہ ابلاغ کی کلید ہے اس لئے یہ تنقید صرف الفاظ ہی دیکھی رکھتی ہے۔

الفاظ سے برہمی ہوئی دیکھی تجزیاتی تنقید کو شرق کی اس تنقیدی روایت کے کسی حد تک قریب کر دیتی ہے جس میں نقاد صرف دعو اور علم بیان کے حوالہ سے اشعار کے حسن و فح کا جائزہ لیتے تھے۔ تذکروں کی "تنقید" کا بھی کچھ ایسا ہی انداز رہا ہے۔ چنانچہ میر تقی میر کے نکات الشعراء سے لے کر شیفتہ کے گھن بے خاں تک سبھی اچھے تذکروں میں اشعار کی پرکھ اور تحقیق صرف الفاظ کو معیار بنا کر کی جاتی تھی۔ جب تنقید نے "صرف دعو" کی بنیاد پر زنجیر آبادی کو شاعر نہ مانا تو اس تنقیدی فیصلہ کی اساس الفاظ ہی بنے تھے۔ اس طرح محمد حسین آزاد نے "آب حیات" میں مختلف شعراء کا جو تھوڑا بہت تنقیدی مطالعہ کیا اس کی بنیاد بھی الفاظ ہی تھے لیکن یہ امثال پیش کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ ان حضرات کی تنقید آراء یا تذکروں کی تنقید کو بھی ولیم ایمپسن کی تجزیاتی تنقید کا مماثل قرار دیا جاسکتا ہے۔ ان مثالوں سے صرف اس امر کا اشارہ کرنا تھا کہ

تجزیاتی نقاد کو الفاظ سے جو گہری دلچسپی ہے اس کی جھلک اور تنقید میں بھی کمی نہ کسی حد تک دیکھی جاسکتی ہے نیز ہر رد کے تنقیدی انداز اور طریق کار میں بعد المشرقین ہے۔

فیصلہ اور تعین قدر کو تنقید کی اساس سمجھا جاتا ہے لیکن اس دلبتان میں ان دونوں کو اس بنا پر مسترد کر دیا گیا کہ ان کے خیال میں فیصلہ فلسفیانہ عمل ہے جبکہ نقاد کو سائنسدان ایسی غیر جانبداری سے کام لیتے ہوئے ادب پارے کی تشریح اور وضاحت کر دینی چاہیئے۔

چنانچہ ولیم ایلمین کے بقول:

”جدید تجزیاتی تنقید ہر ایک مرحلہ پر قاری کو اصل متن پر رجوع کرنے پر مجبور کر دیتی ہے وہ نقاد کی تشریح سے اتفاق کرے یا نہ کرے اس سے کچھ فرق نہیں پڑتا لیکن نقاد کے استدلال اور بحث کی تفہیم کے لئے اصل متن کے عطا و مطالعہ کی ضرورت ہوتی ہے اور اگر قاری نے عقل اور استدلال سے کام لے کر خود اپنی رائے مرتب نہ کی ہو تو اس کے لئے نقاد کے دلائل کو رد کر دینا ممکن نہیں ہوتا۔

لیکن قاری کے نقاد کے دلائل کو تسلیم نہ کرنے سے بھی کچھ فرق نہیں پڑتا کیونکہ تجزیاتی نقاد صرف اپنی رائے کا اظہار کرتا ہے اسے دوسرے پر مسلط نہیں کرتا۔

استقرائی تنقید

پروفیسر رچرڈ مولٹن (PROF RICHARD MOULTON) اس دلبتان کا بانی ہے اور اس کے خیال میں بھی تنقیدی سائنس میں ایسی غیر جانبداری پیدا کرنی چاہیئے اور یہ کہ نقاد کا سرے سے یہ کام ہی نہیں کہ تخلیقات کے حسن و قبح کو اجاگر کرتے ہوئے ان کی ادبی قدر و قیمت متعین کرتا پھرے۔

اس کے بقول:

”آج کل تنقید کے مروج طریقوں میں تعین قدر کو سب سے زیادہ اہمیت دی جاتی ہے اور اس مقصد کے لئے تعابیل سے تخلیقات کا مقام متعین کرنے کی سعی کی جاتی ہے۔“

چنانچہ اس نے معیار پرستی کے نام پر کی گئی تنقید سے تنقیدی فیصلوں اور تعین قدر کی ہر نوع کی سعی کی سخت نکتہ چینی کرتے ہوئے اپنی استقرائی تنقید کے ادبی منصب کو یوں بیان کیا ہے:

”اس کا مقصد ادبی تنقید کو استقرائی علوم کے زمرہ میں شامل کرنا ہے۔“

تنقید میں تعین قدر یا مقام تعین کرنے کے لئے موازنہ اور تقابلی مطالعہ کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور ہر عہد کی تنقید بھی ان پر متبادرت رہی ہے لیکن مولین کو یہ بھی گوارا نہیں اس کے بموجب تو جس طرح ایک ماہر نباتات گلاب اور گیندے کے پھولوں کو اچھا یا بُرا نہیں کہتا بلکہ وہ ان دونوں کو پھولوں کی جداگانہ انواع قرار دیتے ہوئے ان کا انفرادی معیار سے مطالعہ کر کے ان کی نمو اور افزائش کے قوانین دریافت کرتا ہے بالکل اسی طرح نقاد کو بھی یہ حق نہیں پہنچتا کہ مثلاً وہ شہلی کی مانند موازنہ انیس و دہیر کرتے بیٹھ جائے گو انیس و دہیر ہم عصر ہونے کے علاوہ ایک ہی صنف میں طبع آزمائی بھی کرتے تھے لیکن استقرائی تنقید کی رو سے شہلی کا یہ کام نہیں کہ اگر دہیر کو انیس پر ترجیح دی جاتی ہو تو وہ موازنہ سے انیس کی فوقیت ثابت کرنے بیٹھ جائیں۔

استقرائی نقاد، تشریحی تنقیدیں، معیار پرستی کے نام پر مروج جملہ تنقیدی نظریات کے خلاف ہیں ان کے خیال میں سائنسی علوم میں اصول و قوانین کا خارج سے نفاذ عمل میں نہیں لایا جاتا بلکہ مشاہدات اور تجربات سے انکی دریافت یا استقراء کے بعد مزید مطالعہ اور تفتیش کے لئے انہیں راہنما بنایا جاتا ہے۔ ایک ماہر نباتات سے ذاتی پسند و ناپسند سے بلند ہو کر گلاب اور گیندے کے پھولوں کی نمو، افزائش اور مرجھانے کے عمل کا مشاہدہ کرنے کے بعد جب ان کی حیات کے قوانین دریافت کر لئے تو پھر ان کا اطلاق اسی مخصوص نوع پر کیا جانے لگا اب اگر ایک ماہر نباتات ایک کے قوانین کی روشنی میں دوسرے کا مطالعہ کرتے ہوئے کچھ نتائج اخذ کرتا ہے تو ان کی صحت اور افادیت پر شبہ کی گنجائش جہاں سے بالکل اسی طرح نقاد کو بھی پہلے سے طے شدہ اصولوں، قدیم روایات یا دیگر تنقیدی ماریولوں سے استراز کرتے ہوئے سائنسدان ہی کی مانند کسی تخلیق کار کی تمام تخلیقات کے مطالعہ سے اس پر تنقید کے لئے تنقیدی اصولوں کا استقراء کرنا چاہئے گویا میر اور غالب کو ایک ہی معیار سے نہیں جانچا جاسکتا بلکہ کلمات میر اور دیوان غالب کے مکمل مطالعہ سے ہر دور کی تفہیم و تشریح کیلئے کچھ راہنما اصولوں کے استقراء کے بعد صرف ان ہی کی روشنی میں کلام کا جائزہ لیا جائے گا۔

اسی انداز نظر سے بالکل حیاں ہو جاتا ہے کہ ہر قسم کی تنقید میں معیار پرستی پر کاری ضرب لگائی جا رہی ہے استقرائی تنقید تو اس میں کسی معیار کی تشکیل کا سوال ہی نہیں بلکہ تائید و ترمیم کا ہے بلکہ ہر ادیب کے ساتھ ساتھ تنقیدی اصولوں میں بھی تبدیلی ہوتی جائے گی اور یوں ایک کو عظیم ثابت کرنے والے اصول دوسرے کی مذمت کا باعث بھی بن سکتے ہیں ہر چند کہ استقرائی نقاد تو کسی کی عظمت ثابت کرتے ہیں اور نہ ہی مذمت چنانچہ مولین نے اپنی کتاب کے دیباچہ میں واضح طور پر اس امر کا اظہار کر دیا تھا۔

”استقرائی تنقید ادب پارہ کی تعریف یا مذمت سے بے نیاز ہے اور نہ ہی اس کا ادب پارے کے مطلق یا مطلقاً

محاسن سے کوئی تعلق ہے..... استقرانی تنقید ادب کا سائنسی تحقیقات کی مانند جائزہ لے گی۔ یہ ادبی قوانین کو ادب پاروں میں سے تلاش کرتے ہوئے ادب کو بھی مظاہر فطرت کی مانند عمل اور تقاضے والہ قرار دیتی ہے یوں یہ ادب کے متنوع، استانوں اور اصناف کے ساتھ ساتھ مختلف انواع میں درجہ بندی کر دیتی ہے ان میں سے ہر ایک کے مطالعہ کے لئے مخصوص میلان طبع ہی کی ضرورت نہیں بلکہ خارجی مداخلت بھی بے معنی ثابت ہوتی ہے۔

بعض دستانوں اور خصوصیت سے جمالیاتی تنقید میں ذوق اور وجدان کو جو اساسی اہمیت حاصل ہے استقرانی تنقید نے انہیں بھی مسترد کر دیا۔ ابھی پہلی مثال بھی ذہن میں رہے یعنی سائنس دان اگر ذاتی لحاظ سے نگاہ پسند کرتا ہے تو محض اس کی پسندیدگی کو ذوق یا جمال پرستی کا نام دیکر اسے (سائنسی لحاظ سے) گیندے کو پسند کرنے کا کوئی حق نہیں سائنس دان ذاتی پسند و ناپسند کو مشاہدہ، تحقیقات اور ان سے مستخرج نتائج کی صداقت کو تسلیم کرنے میں روڑا بننے نہیں دیتا اس عمل بھر جانبداری کی توقع نقاد سے بھی رکھی جاتی ہے یعنی وہ ذوق کے نام پر ذاتی پسند و ناپسند اور معیار پرستی کے نام پر تعصبات سے بالاتر ہو کر تنقیدی مطالعات کرے چنانچہ مولین نے سخت الفاظ میں ان سب کی مذمت کی، اس کے بقول :-

تمام گفتگو یا بزرگم خود نقادوں کی تحریروں میں تنقید پر جو لا یعنی انبار ملتا ہے اس میں محض ادیبوں اور ادب پاروں کے خصائص کی فہرست مرتب کر دی جاتی ہے اور اس کے لئے بھی وہ ادبی ذوق پر مبنی ان قواعد اور دلائل پر تاکید کرتے ہیں جن کی اساس ہی اس مفروضہ پر ہے کہ انہیں سبھی تسلیم کرتے چلے آئے ہیں۔

استقرانی تنقید کا یہ پہلو تو واقعی قابل قدر ہے کہ اس نے تعصب، تنگ نظری اور اندھی روایت پرستی کی کھل کو مذمت کرتے ہوئے تنقید کو زیادہ ٹھوس اور قطعی بنانے کی سعی کی چنانچہ جن بزرگ نقادوں نے فارمولوں کو اپنا کوہ تحقیقات کی پیمائش کو تفریک طبع بنا دکھا جو ان کے وقار کو واقعی اس سے ٹھیس پہنچ سکتی ہے لیکن اس ایک روشن پہلو سے قطع نظر اس پر اعتراضات کی فہرست خاصی طویل ہے۔

استقرانی نقاد یہ اساسی حقیقت فراموش کر دیتا ہے کہ ادب کا تعلق جذبات، احساسات اور عیجانات سے ہے اور یہ ان کے حوالہ سے زندگی کی یوں عکاسی کرتا ہے کہ قاری کے جذبات، احساسات اور عیجانات خاص شخص سے متاثر ہونے میں لیکن اس کے برعکس سائنس دان زندگی کو یوں دیکھتا ہی نہیں اسے احساسات کے لطیف، توجہ اور جذباتی گہرائیوں سے کوئی واسطہ نہیں دے، تو دور دور و پار قسم کی قطعیات کی تلاش میں ہر چیز کو سائنٹیفک مشاہدات اور یلغار ٹری میں

تجربات کی روشنی میں دیکھتا ہے اس پر متنازعہ کہ سائنس اشیاء اور وقوعات کو ان کی اصل صورت میں لیتی ہے۔ جبکہ ادب اشیاء اور وقوعات سے ذہن پر مرتب کر نیوالے اثرات کا تخیل کی رنگ آمیزی سے اور جذبات میں توجہ پیدا کرنے والی زبان کے ساتھ قارئین تک ابلاغ کا نام سے شاعر کے بقول :-

ترے رخسار دیکھو کو بتا تشبیہ دوں کیوں کہ

نہ لالہ میں ہے رنگ ایسا نہ نبل میں ہے بو ایسی

لیکن سائنس دان کو لالہ اور نبل کی افزائش کے اصولوں سے بھی دلچسپی ہوگی !

یہی نہیں بلکہ سائنس میں اشیاء اور فطرت کا ان کی انفرادی صورت میں اس بناء پر بھی مطالعہ ممکن ہے کہ قوانین فطرت تغیرنا آشنا ہیں جبکہ افراد کے ذہن، نفسی ساخت اور شخصیت میں تنوع سے صدرنگی ہے اس لئے ادبی تخلیقات کا لیبارٹری ایسے غیر شخصی حالات میں کیسے مطالعہ کیا جاسکتا ہے ؟ علاوہ ازیں ادب پارہ کی تخلیق میں سماجی، نفسیاتی اور تاریخی محرکات جو اہم کردار ادا کرتے ہیں، استقرانی تنقید میں انہیں بھی نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اس طرح زبان کے استعمال میں بھی فرق ہے سائنس دان زبان میں قطعیت پیدا کرنے کے لئے اشارات ہی پر انحصار نہیں کرتا بلکہ تحریر میں کنایت اور تفہیم میں سہولت کے لئے اشارات (SIGNS) بھی وضع کرتا ہے۔ ہر لفظ لغوی معانی میں استعمال ہوتا ہے اس کے برعکس ادب میں تاثر سازی کے لئے الفاظ کو مجازی اور غیر معنوی معانی ہی میں استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ مبالغہ اور منادے وغیرہ کی امداد سے مفہوم کو غیر شعوری طور سے قطعیت سے پاک کرنے کی بھی سعی ملتی ہے۔ علامات اور تعلیمات وغیرہ کا استعمال اس پر متنازعہ ! چنانچہ سائنس دان کے برعکس شاعر یہ کہہ سکتا ہے :-

اے ہمالہ، اے فحیل کشور ہندوستان !

چومتا ہے تیری پیشانی کو جھک کر آسمان

الغرض سائنس اور ادب کے اس تقابلی مطالعہ سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ جب دونوں میں اساسی لحاظ سے کوئی قدر ہی مشترک نہیں تو پھر ایک کی تفہیم کے لئے دوسرے کے طریق کار کو کیونکر سود مند سے اپنایا جاسکتا ہے اور وہ بھی اس صورت میں جبکہ ہر دوسرے کے مقابلے میں بھی بعد المشرقین ہے۔ یہ دبستان نرائی حیثیت رکھتا ہے اور گومولٹن کیساتھ ساتھ گریوز اور میسل دل وغیرہ نے بھی اسیں نام پیدا کیا لیکن نقادوں کی اکثریت نے اسے ہی نہیں بلکہ تنقید کے ہر اس دبستان کو ہی شک و شبہ کی نگاہ سے دیکھا جس میں سائنس ایسی قطعیت اور غیر جانبداری کا دعویٰ کیا جاتا ہے چنانچہ خود آئی اے رچرڈ نے بھی (SPECULATIVE INSTRUMENT) اس نوع کی سائنسی تنقید

کا خاصا مضحکہ اڑایا ہر برٹ ڈیکل نے سائنسی تنقید پر سخت نکتہ چینی کرتے ہوئے اسے مسترد کر دیا۔ اسی طرح ٹی ایس ایلیٹ نے بھی اپنے مضمون میں واضح الفاظ میں کہہ دیا۔
 ”تنقید نہ تو سائنس ہے اور نہ ہی وہ سائنس بن سکتی ہے۔“

آرکی ٹائپل تنقید

ڈاکٹر غلام حسین اظہر

تنقید کے لفظی لہجے میں آئینہ نگار کے دستان کو دوسرے مکاتب فکر سے تمیز کرنے کے لئے ARCHETYPALISM (آرکی ٹائپل تنقید) کی اصطلاح وضع کی گئی ہے اس اصطلاح کی وجہ جواز آئینہ نگار کے ادب و فن پر ہمہ گیر اور دور رس اثرات ہیں۔ فرآئڈ اور فرونگ دونوں نے تخلیقی عمل کے سوتوں تک رسائی کی کوشش کی ہے فرآئڈ کی دانست میں تخلیقی عمل کے سوتے لاشعور سے پھوٹتے ہیں اور اس کے نزدیک لاشعور کی دنیا مسترد و متنازع اور خواہشات سے عبارت ہے لہذا ادب اور فن بھی ایک نوریاتی عمل قرار پاتے ہیں لیکن فرآئڈ کے برعکس فرونگ کے یہاں لاشعور کے علاوہ اجتماعی لاشعور کا تصور بھی موجود ہے وہ ادب اور فن دونوں کا منبع اور میدان اجتماعی لاشعور کو قرار دیتا ہے وہ اجتماعی لاشعور کو صدیوں کے تجربات و مشاہدات کا سرمایہ بھی سمجھتا ہے اور ایک زبردست قوت محرکہ بھی وہ اس امر کا قائل ہے کہ اجتماعی لاشعور کے ذریعے فن کار ادیب اور مفکر اپنا رشتہ ماضی سے جوڑتا ہے۔ حال سے بھی نا بزد رہتا ہے اور مستقبل کے تقاضوں سے عہدہ بجا ہونے کی صلاحیت سے بھی ہم کنار ہوتا ہے اس حقیقت کو پیش نظر رکھ کر فرونگ اجتماعی لاشعور کے بارے میں یہ کہتا ہے کہ اجتماعی لاشعور خیالات کا باعث نہیں بلکہ خود خیالات کے داخلی امکانات کو اجاگر کرتا ہے۔ اس سے فنیسی کی بلند پروازی کی حدود بھی متعین ہوتی ہیں۔ اجتماعی لاشعور کے نظر سے فرونگ نے فرآئڈ کے برعکس شاعر، ادیب اور فن کار کو اجتماعی اور انفرادی زندگی کا رہنما اور ثقافتی اور تمدنی زندگی کا آئینہ طریقہ تسلیم کیا ہے اور فن و ادب کو ایک نوریاتی عمل تصور کرنے کے بجائے ایک زبردست قوت محرکہ گردانا ہے جو فرد اور سماج دونوں کو نیورائیت سے بچا کر ذہنی توازن اور سلامت طبع عطا کرتی ہے۔ یہ کوئی سماج تبدیلیوں کی دہلیز پر کھڑا ہوا تو ادیب اور فن کار ہی معاشرہ کی رہنمائی کے لئے آگے بڑھتے ہیں امیر غالب اور اقبال کی شاعری فرونگ کے اس دعویٰ کا ناقابل تردید ثبوت ہے تخلیقی عمل کو ایک ثابت

فوت تسلیم کرنے کا رجحان نخست مثالی تنقید کا اہم ترین وصف ہے۔

اس مکتب فکر کی دوسری نمایاں خوبی یہ ہے کہ رنگ و نگہ نے علامات کی آنہیم کی نئی راہیں کی کھجائی میں فراڈ نے علامات کو چند مخصوص حسی مفہام تک محدود کر دیا تھا لیکن رنگ و نگہ نے علامات کو ایک ایسی قوت قرار دیا ہے جو لیبڈور کی توانائی کو ادنیٰ سطح پر لاتی ہے اس سطح تک رسائی کے بعد حسی توانائی روحانی اور آفاقی قوت میں تبدیل ہو جاتی ہے ادب میں بھی علامات کا کام تہذیبی اور شخصی ارتفاع ہے علامات آفاقی سطح پر زندگی کی حرکت بے رنگ اور کریمہ حقیقتوں کو ارتفاع بخش کر انہیں آفاقی اور تہذیبی حسن اور رنگ و بو عطا کرتی ہیں، علامات کا عمل میں ادبی اور آفاقی ورثہ کے موتوں تک پہنچنے میں بھی مدد دیتا ہے اور آفاقی حسن اور نکھار کی پرکھ اور پذیرائی کا سکہ بھی عطا کرتا ہے اس اعتبار سے یہ دبستان آفاقی اور تہذیبی زندگی کی تفہیم اور اس کے نکھار دونوں کے لئے اہم ہی نہیں بلکہ ناگزیر ہے۔

ادبی اور آفاقی علامات کے پراسرار اور حقیقی مفہام کو گرفت میں لینے میں رنگ و نگہ نے آرکی ٹائپز کو ہدایت کے طور پر استعمال کیا ہے، آرکی ٹائپز کو وہ احساس اور ادراک کے وہ مخصوص پیلے قرار دیتا ہے جن کے پس پشت صدیوں تک پھیلے ہوئے تجربات و مشاہدات کی تکرار اور عادیہ موجود ہے ان تجربات و مشاہدات اور حقائق کی تکرار کی وجہ سے ہم مخصوص آرکی ٹائپز کے ذریعہ مختلف علامتوں کی وساطت سے اپنی داخلی اور خارجی زندگی کو بے نقاب کرتے ہیں مثلاً ہم نیکی اور برائی کی تمیز کے لئے روشنی اور تاریکی کی علامتیں استعمال کرتے ہیں ان آرکی ٹائپز کو ادب اور فن اور تہذیبی مظاہر میں خصوصی اہمیت حاصل ہے، وہ انسویٹرون (ANIMUS) انسویٹرون (ANIMUS) نقاب (PERSON) سایہ یا ظل (SHADOW) مادر عظمیٰ اور بزرگ وغیرہ ہیں ایسے دیکھیں کہ ان آرکی ٹائپز کا ہماری داخلی اور اجتماعی زندگی سے کتنا گہرا علاقہ ہے (WISDOMAN) یعنی بزرگ کا تخت مثال اعلیٰ روحانی صلاحیتوں کا ترجمان ہے جب انسان جذبات کی تندی و تیزی کے ہاتھوں مغلوب ہو جاتا ہے یا اندیشوں، وسوسوں، خدشات و خطرات میں اس حد تک گھرجاتا ہے کہ اسے ان خدشات سے بچنے کی کوئی راہ دکھائی نہیں دیتی تو یہ نخست مثال ظہور پذیر ہوتا ہے داستانوں میں یہ نخست مثال ہمیں عمر رسیدہ بزرگ، پیر، جادوگر یا طبیب کی صورت میں قدم پر نظر آتا ہے یہ ہیرو یا ہیروئن کی راہنمائی کرتا ہے اور انہیں ایسے عطیات بخشتا ہے جن کی مدد سے وہ مشکلات پر قابو پالیتا ہے، الہ دین کا چراغ ایسانی کوئی وغیرہ بزرگ کے عطیات میں ضرب المثل کی حیثیت رکھتے ہیں اردو غزل اور نظم میں ابن مریم، مسیح، خضر

کی تلاش اسی تختِ مثال کے منظر ہیں۔ تصویر زن اور تصویر مرد ہمارے عائلی تعلقات کے بہت سے نازک، عمیق اور پہلو دار مسائل کے ان گنت پہلوؤں کو روشن کرتے ہیں، نقاب کا تختِ مثال ہمارے سامنے اجتماعی زندگی کے روپ بہ روپ کو لاتا ہے بہت سے نقلی چہروں کی پہچان اس تختِ مثال سے ہی ممکن ہے۔ نقاب کا تختِ مثال سماجی زندگی سے متعلق ہے تو سایہ یا ظل کا تختِ مثال ہماری شخصیت کا وہ رخ پیش کرتا ہے جسے شعور قبول نہیں کرتا بلکہ شعوری طور پر ہم جس سے گریزاں رہتے ہیں کبھی اسے شیطان کہتے ہیں کبھی بھوت اور چڑیل، غزل میں یہ رقیبِ رویا کی صورت میں جلوہ نگن ہے تو داستانوں میں یکیدو کے روپ میں ہندوستانی اساطیر میں ہماری اسی سے مذہبِ پورترائپ میں ہوتی ہے دشمنی حد اور رقابت، عداوت اور رشک کے پس پردہ کافرِ اجابات کا اظہار اکثر اسی تختِ مثال کی صورت میں ہوتا ہے۔ مادرِ نظم کا تختِ مثال محبت اور نفرت کی بہت سی عمیق صورتوں کو بے نقاب کرتا ہے۔ کالی روپ اور ناپورنا روپ اسی کے معروف منظر ہیں۔ مادرِ وطن مادرِ ملت کی ترکیب اسی تختِ مثال کی آئینہ دار ہیں ان تختِ مثالوں پر اجالی نگاہ ڈالنے سے ہی یہ حقیقت روشن ہو جاتی ہے کہ آر کی ٹاپنر کے نظریہ میں داخلی اور خارجی زندگی کا احاطہ کرنے کے کتنے ہی گت امکا نا موڈ ہیں اس دبستانِ تنقید کا تیسرا ہم وصف یہ ہے کہ اس دبستان نے داخلی ہم آہنگی اور خودِ نظم کے جوہر کو بھی عیاں کیا ہے۔ داخلی خودِ نظم کے جوہر کو عیاں کرنے کے لئے ٹروننگ نے فرویت (INDIVIDUATION) کے عمل پر تفصیل سے بحث کی ہے جس کے ذریعہ فرد اور سماج دونوں شکست و ریخت کے عمل سے گزر کر ایک نئی تہذیبی اور تعلقاتی اکائی میں ڈھلتے ہیں وحدت سے اربعیت اور اربعیت سے ایکتا تک پہنچنے کا عمل فن اور ادب اور تصوف کے مراحل میں نمایاں ہے بالفاظِ دیگر نفسِ مطمئنہ تک رسائی کے عمل کو بھی ٹروننگ نے بالتفصیل پیش کیا ہے (MANDALA AND SELF) کی علامات اور الکیما کی کاوشیں اسی عمل کی منظر ہیں اور ادب اور فن کے منظر انسان کو خودِ نظم اور خودِ ضبطی کے جوہر سے بھی شناسا کرنا ہے ہمارے صوقیانہ ادب میں اس حقیقت پر غیر معمولی زور دیا گیا ہے اس اعتبار سے دیکھا جائے تو ٹروننگ کے اس دبستان کا ہمارے صوقیانہ دبستان ادب سے بھی الٹا رشتہ موجود ہے۔

ادب اور آرٹ سے ٹروننگ کے افکار کے گہرے رشتے نے ادب اور آرٹ کے کئی ناواقفین کو غیر معمولی طور پر متاثر کیا ہے ادب کے میدان میں ماڈرناڈکن ہائمنر نے شاعری اور داستان کے مطالعہ میں آر کی ٹاپنر کے نظریہ کو بتا ہے موثر الذکر محقق نے ہندوستانی دلیالادب اور آرٹ کے مطالعہ میں خاص طور پر ٹروننگ کے نظریات

سے مدد ملی ہے ٹرونک کی فکری مساعی نے فریڈر اور ڈائلمر کے علمی سرمایہ کو بھی نئے منافع، بیم سے مالا مال کیا ہے۔

اور دیو مال اور اساطیر کے مطالعہ کے نئے پہانے وجود میں آتے ہیں جوزف کیمبن نے HERO WITH A THOUSAN
FACES میں یونانی دور کے ادب سے لے کر عصر حاضر تک ہیرو کے بدلتے ہوئے معیاروں کی مدد سے انسانی فکر کی تبدیلیوں اور ارتقائی مراحل پر روشنی ڈالی ہے ایرخ نیومان نے انسانی شعور کے مراحل اور آرٹ کے ان گنت پہلو کو ہلکا کر دیا ہے۔ کیسر اور کیرینی نے قدیم انسان کی تہذیبی زندگی کی دریافت کے جوئے معیار دریافت کئے ہیں ان کی بنیاد بھی ٹرونک کی فکر پر استوار ہے۔ جوائس کا فکا، ایلٹ کا فن بھی اس مکتب فکر نے متاثر کیا ہے

مغربی ادب کی طرح اردو تنقید بھی ٹرونک کی فکر سے متاثر ہوئی ہے ٹرونک کے زیر اثر اردو تنقید میں ادب کو تہذیبی اور ثقافتی زندگی کے پس منظر میں پرکھنے کا آغاز ہوا ہے اس تنقید کے شاہکار، اردو شاعری کا مزاج اور تخلیقی عمل میں ڈاکٹر وزیر آغا کے علاوہ ڈاکٹر محمد اجمل نے اجتماعی لاشعور کے نظریہ کو عملی تنقید کی صورت میں برتا ہے۔ لوک کہا نیوں کا نفسیاتی مطالعہ ان کی نفسیاتی ثروت بینی کی اہم عطا ہے وزیر آغا ڈاکٹر محمد اجمل کے بیان ٹرونک کے اثرات غالب ہیں تو سجاد باقر ضوی نے ٹرونک سے زیادہ ایرخ نیومان کی فکر کو اپنی تنقید میں اہمیت دی ہے ابن فرید کی تنقید میں بھی ٹرونک کی فکر کا عنصر شامل ہے۔ گرچہ وہ ٹرونک کے نکتہ چینیوں میں سے ہیں اور انہوں نے ٹرونک کی فکر کے کئی پہلوؤں کا کڑا احتساب بھی کیا ہے ان کے دیو مال اور علامت جیسے فکر انگریز مضامین ٹرونک کی فکر سے استفادہ کا پتہ دیتے ہیں جیلانی کامران عجمی اسلامی تہذیب کے تناظر میں علامات کا مطالعہ کرتے ہیں لیکن اس تناظر تک خود کو محدود کرنے کے باوجود مذہب عشق کی علامتوں کا مطالعہ ٹرونک کی فکر کے اثرات کا پرتو لئے ہوتے ہے سلیم اختر نے امیر حمزہ سے زیوس تک میں اردو داستانوں کو ٹرونک کی فکر کی روشنی میں جانچنے کی طرح ڈالی ہے اب تک اردو تنقید میں وزیر آغا، محمد اجمل، سجاد باقر ضوی، ابن فرید، جیلانی کامران اور سلیم اختر نے ٹرونک کی فکر سے تنقید کے نئے چراغ روشن کئے ہیں لیکن آہستہ آہستہ اس دلبتان کے اثرات بڑھتے جا رہے ہیں ہماری اپنے تہذیبی تشخص کی کاٹھی اس دلبتان سے فیض اٹھاتے بغیر ممکن نہیں اس وجہ سے مستقبل کا کوئی بھی نقاد ٹرونک کی فکر سے چشم پوشی نہیں کر سکتا۔

اخلاقی نظریہ تنقید

مشتاق قمر

ادبی سطح پر سماجی آدمی ایک ایسا واقعہ موتر ہے جہاں سے کسی قدر شوق کے ساتھ بات کا آغاز کیا جاسکتا ہے کیونکہ بات کرنے والا احتمال اپنے سماجی آدمی کی اخلاقیات کی حدود میں پیدا ہونے والے سوالوں کا جواب فراہم کرنے کی سعی کرے گا اور کوئی ایسی سعی ہی اسے خاص منزل تک پہنچانے میں معاون ثابت ہو سکے گی۔ افلاطون نے فطرتاً (فطرتاً) کو اپنی مثالی ریاست سے ایک بڑی دو کوشش نکال دینے کا حکم بیان کے سماجی آدمی کی اچھائی کے حصول کی خاطر صادر کیا تھا۔ یوں بھی ادب میں سب سے زیادہ اہم عنصر سماجی آدمی ہوتا ہے کہ ادب اسی سماجی آدمی کے عمل اور اس کے احتیاطات کی عکاسی کرتا ہے۔ بین الاقوامی یا آفاقی آدمی کی کوئی حقیقت نہیں اس کا تعلق مستقبل کے ستہری زمانے سے ہے اسی طرح بین الاقوامی عمل کوئی ایک اکائی نہیں یہ بہت ساری اکائیوں کے تعاون اور اشتراک کا مجموعہ ہے لیکن یہ ایک علیحدہ مسئلہ ہے۔ افلاطون تک تو ادب میں سماجی آدمی کی حیثیت یک طرفہ تھی اور اسے ایک خاص نظریاتی درجہ حاصل تھا لیکن ادب میں ارسطو کی آمد سے ادب اور سماجی آدمی کا رشتہ ایک نئے زاویے سے قائم ہوا اور جہاں ادب کو خالص ادب یعنی زندگی کے عمل کی فطری نقالی کا ایک ذریعہ قرار دیا گیا وہاں اخلاقی نظریہ پیدا یا مقصدی ادب (DIDACTIC LITERATURE) کے علیحدہ وجود اور اس کی اہمیت کو بھی ایسی ہوا ملی کہ اسے ایک مستقل ادبی قدر کی حیثیت حاصل ہو گئی۔

اسکے افلاطون پہلا اور غالباً آخری نقاد تھا جس نے اخلاقیات کو ادب کے رد و قبول کا پیمانہ ٹھہرایا۔ افلاطون کی مثالیت کے بعد انسان پرستی (HUMANISM) اور نئی انسان پرستی (HUMANISM) جیسی واضح اخلاقی اور مارکیٹ جیسی خالص اقتصادی تحریکات میں بھی نہ تو اخلاقی عناصر کی موجودگی کو اعلیٰ ادب کے لئے لازمی قرار دیا گیا اور نہ ان کی نفی پر رد دیا گیا۔ آرتلڈ اور رسکن تک تقریباً تمام مغربی

دوب کے نقادوں نے اخلاقیات کو اچھے ادب کے لئے ایک وصف قرار دیا۔ لیکن محض ایک وصف، کل کا ایک جزو نہ کہ کل کے حصول کا واحد ذریعہ۔ کچھ سہی صورت حال مشرقی ادب میں ملتی ہے، عربی، فارسی، اردو، چینی، جاپانی، روسی، دنیا کی تمام زندہ زبانوں کے قدیم اور جدید ادب میں اخلاقیات کا درجہ ایک وصف کا ہی رہا۔ اگرچہ (جیسا کہ پہلے مذکور ہو چکا ہے) ان اخلاقیات کا دائرہ کار اپنے اپنے مخصوص سماجی آدمی کے عمل اور اس کے مادی اور غیر مادی اعتقادات کی روشنی میں ہی ملوں اور مرتب ہوا اور ہو رہا ہے۔ لیکن ادب کے دیگر عناصر کی قیمت پر اخلاقیات کے حصول کی کبھی حوصلہ افزائی نہیں کی گئی، عیسائیت اسلام اور بدھ مت کے زیر اثر تخلیق ہونے والے ادب میں جہاں جہاں یہ وصف زندگی کے عمل کی فطری عکاسی کے اصول پر جاری ہوا اور ادیب یا شاعر نے خلیانہ لہجہ اختیار کیا۔ اس کی ادبیت کو مشکوک قرار دے دیا گیا فارسی میں سعدی، شیرازی کی گلستان بوستان، علامہ ابن حنیف ان کی نظمیں اور درسی حیثیت کے سامنے ماند پڑ جاتی ہے ڈانسے کی ڈیوائی کامیڈی کے گرد اپنی تمام تر عظمت اور ادبیت کے باوجود ایک غیر ادبی تقدس کا ہالہ بھی نظر آتا ہے۔ خود ملٹن کی جنت گم گشتہ میں اس امر کا قدرے حیرت کے ساتھ مشاہدہ کیا جاسکتا ہے کہ اس طویل نظم کے وہ حصے جن کا تعلق دور رخ سے ہے۔ دینی لحاظ سے جنت والے حصوں سے کہیں زیادہ تاثر چھوڑتے ہیں چنانچہ ادب میں اخلاقیات کے بے محابا اور زیر تحاظ استعمال نے ایک نئے قسم کے ادبی (یعنی صوفیانہ) رویہ کو جنم دیا اور جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں اس تحریک کے زیر اثر پیدا ہوتے والے ادب کا نام احرام کے ساتھ تو لیا جاتا ہے مگر اسے عام ادبی اصولوں کی کسوٹی پر پرکھا نہیں جاتا اس کا باعث ادب اور ادیب کے مابین وہ خاص نسبت تناسب ہے جس کا متوازن استعمال اعلیٰ درجے کے لئے لازمی تصور کیا جاتا ہے ادیب کی حیثیت ایک مشیتی ڈھانچہ کی ہے اور ادب اس کی پیداوار ہوتا ہے۔ یہ افکار اپنے مشیتی ڈھانچے کی خوبیوں، خامیوں سے مای نہیں ہو سکتی یہی باعث ہے کہ اچھے ادیب کے لئے اچھا انسان ہونا بھی لازمی سمجھا جاتا ہے اچھے انسان سے مراد ادیب کا نام نہیں بلکہ اس کی باطنی کیفیت سے غالب ہر اسے خوش سہی مگر دنیا کا کوئی بھی اخلاقی نظام جو مذہبی عصبیت سے آزاد ہوا اس جیسے مرنے والے، باشعور اور بے ہزار انسان کو قبول کرنے میں پس و پیش سے کام نہ لے سکنا خود ٹی ایس ایلیٹ جیسا عادیو تخلیقی عمل میں شخصیت کی مکمل تقی پر اصرار کرتا ہے۔ پٹے دور کے ادب میں سب سے بڑا مذہب مسند اور اخلاقی نظریہ تنقید کا مبلغ سمجھا جاتا ہے ہوا۔ یہی بہ نظر غائر دیکھا جائے تو ایلیٹ کا شخصیت کی تخلیق کا اصول تخلیق سے شخصیت کی علیحدگی میں بلکہ تخلیقی عمل کے دوران میں شخصیت کا مکمل تصرف ہوتا ہے۔

اور اس طرح المپیٹ کے نزدیک ایک اعلیٰ ادب پارہ کی تخلیق کے لئے مشین اور پیداوار کی مکمل ہم آہنگی اور یک جہتی لازمی اصول کا درجہ اختیار کر لیتی ہے اس ضمن میں اس کا مقصود نمبر اور ادب اس کے اخلاقی نظریہ تنقید کے بارے میں ایک دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔

مشین اور پیداوار کے اسی تناسب میں افلاطون کی مثالیت سے پیدا ہونے والی غیر متوازن کیفیت کے رد عمل کا ارسطو کی خالص ادب کی تحریک کی صورت میں اظہار ہوا، افلاطون کا مثالی سماجی آدمی قرشتہ اور اس کی ادبی پیداوار قرشتوں کے فرمودات کا درجہ رکھتی تھی لیکن خود ارسطو نے زندگی کو محض سامنے والی زندگی سمجھ لیا تھا اور اس کے نزدیک انسان ادبی انسان کی حیثیت مادی کیمرو سے زیادہ کی نہیں تھی چنانچہ ارسطو کے ہاں جو غیر متوازن کیفیت پیدا ہو گئی تھی اس کا رد عمل مقصدی ادب کی صورت میں نمودار ہوا

شروع شروع میں مقصدی ادب سے مراد محض خطیبانہ تحریریں کی گئیں اور اس کے زیر اثر مذہبی ادب پروان چڑھنے لگا، معجزاتی اور اخلاقی کھیل اپنی دلوں کی یادگار ہیں، عجمی ادب میں تیسویں مولانا رام اس کی عمدہ مثال ہے لیکن رفتہ رفتہ مشین اور پیداوار کے تناسب میں توازن قائم ہونے لگا، جوں جوں مذہب کی گرفت ڈھیلی پڑتی گئی خالص اخلاقیات کا ایک واضح نظام سامنے آنے لگا، اور اس کے ساتھ ہی ادب کے بنیادی اصولوں اور ضرورتوں کا احترام بھی ہونے لگا، اس درمیانی کیفیت کے دوران میں پیدا ہونے والے ادب میں ڈیوائن کامی، پیراڈائس لاسٹ اور گنگتان بوستان عالمی شہرت رکھتی ہیں۔

درحقیقت ادبی سطح پر ہر قسم کا اظہار چاہے اس کی محرک شعوری کیفیات ہوں یا لاشعوری، ایک خاص منزل پر پہنچنے کی سعی ہوتی ہے اور اس منزل تک سائی پلنے کی نگہ دو دو میں ادیب ایک خاص شخصی، روایتی، ثقافتی اور تہذیبی رویہ کا اظہار کرتا ہے جس سے اس منزل کی نشاندہی ایک خاص زاویہ سے ہر باقی ہے اور یہی زاویہ نگہ ادبی مقصد ہوتا ہے البتہ لمبا اوقات یا ادبی مقصد گرد و پیش میں فعال حقیقتوں اور فوری ضرورتوں سے ہم آہنگ نہیں ہوتا اور غلطی سے اسے غیر مقصدی ادب کا نام دے دیا جاتا ہے حالانکہ ہر بامعنی تخلیق کا کچھ نہ کچھ مقصد ضرور ہوتا ہے۔ ایک بے معنی تخلیق کا کوئی مقصد نہیں ہو سکتا اس لئے ہر بے معنی چیز غیر تخلیقی اور بے معنی غیر ادبی ہوتی ہے ہر بامعنی تخلیق (یعنی بامقصد ادب پارہ) کی اپنی اخلاقیات ہوتی ہے قطع نظر اس کے کہ اس کا تعلق زمان و مکان کے کن دوائر سے ہے لیکن اخلاقیات کے نقطہ نگاہ سے ایک بامعنی اور بامقصد تخلیق کے لئے لازمی ہے کہ وہ اپنے سماجی آدمی یا اس کے حوالے سے کائنات کی سچائیوں کے بارے میں اظہار خیال

کرے۔ پھر اخلاقی نقطہ نگاہ سے مقصد مثبت نتائج برآمد کرنے کے لئے مثبت رویہ اختیار کرتا ہے۔
 دادا ازم اور سریت پسندی جیسی تحریکوں کے بھی اپنے مقاصد تھے اور کم از کم ان تحریکوں کے مبلغین کے
 نزدیک یہ مقاصد مثبت تھے لیکن ان کے حصول کے لئے جو طریق کار استعمال کیا گیا اس کے منفی ہونے میں خود
 ان کے مبلغین کو بھی انکار نہیں تھا لہذا ادب کا وہ تقاد جو اخلاقیات سے تعلق رکھتا ہے ایسی تحریکات کے
 زیر اثر پیدا ہونے والے ادب کو بنظر امتحان نہیں دیکھ سکتا اس کے برعکس کلاسیکی ادب جیسی تحریک
 جس میں سارا اندر ہیت کی پختگی پر دیا جاتا ہے اخلاقیات کا ایک مکمل اور جامع نظام رکھتی ہے رومانی ادب کی تحریک جیسے کچھ
 طور پر کلاسیک کا رد عمل اور اسکی مخالف تحریک کا نام دیا جاسکتا ہے اور جو ہیت کے بجائے مولد اور موضوع اور سامنے والی
 زندگی کے بجائے تصور اور تخیل پر زور دیتی ہے (ادب میں اخلاقی اقدار کے نفوذ کو انتہائی لازمی گردانتی ہے
 اس تحریک سے منسلک ادباء شعرا کے نزدیک فطرت کی حیثیت روحانی تجربہ کے سب سے بڑے ذریعہ
 کی تھی اور ورڈزور تھ (جو اس کا سب سے بڑا مبلغ تھا) فطرت کو ایک اعلیٰ اخلاقی قدر تصور کرتا تھا انسان
 پرستی کلاسیکی ادب کی تحریک سے براہ راست متاثر تھی۔ کلاسیکی ادب کے دور میں انسان کی حیثیت کا اثبات
 میں مرکزی نقطہ کی سی تھی۔ اور انسان ایک ایسا سماجی آدمی تھا۔ جو نہ صرف قابل عزت باشعور اور تخلیقی
 قوت کا مالک تھا بلکہ وہ اپنے لئے جو سماجی نظام تخلیق کرنا چاہتا تھا۔ اس میں ایک تعلیم یافتہ انسان کے
 لئے معقول اور با اخلاق زندگی بسر کرنے کے پورے مواقع بھی موجود تھے۔ اس تحریک سے تعلق رکھنے والے بعض
 راہنمائی (جیسے) فنکار تو مذہبی روایت سے وابستہ رہے جب کہ کچھ مثلاً مونین وغیرہ) مذہب سے
 کلیتہً دستبردار ہو گئے۔ لیکن دونوں صورتوں میں اخلاقیات کے ساتھ ادب کی وابستگی لازمی تصور کی
 گئی۔ اس نظریہ کا احیاء نئی انسان پرستی کی شکل میں ہوا جس میں اخلاقیات کے سیکولر اصول وضع
 ہوئے اور سائنسی تعقل کی بڑھتی ہوئی تنقید کے مقابلہ میں مذہبی الہیات کی گرفت ڈھیلی پڑ گئی۔
 چنانچہ اٹھارہویں صدی کے ادب میں جن حالیاتی اقدار کے پرچار کا آغاز ہوا تھا نئی انسان پرستی میں
 اخلاقیات کے ساتھ ساتھ انہیں بھی ایک خاص مگر مشروط مقام دیا جا رہا ہے۔ مشرق میں عربی، فارسی
 اور اردو ادب کے علاوہ چین کے قدیم ادب میں بھی نظریہ اخلاق کے اثرات ملتے ہیں۔ تیسری صدی قبل مسیح
 کے چین میں ٹوشی کے ادب میں ہیت کے ساتھ ساتھ مواد کی اخلاقیات پر بھی زور دیا گیا اور

پھر سائے چینی ادب میں اخلاقی انداز کا اثر و نفوذ نہ رہی اور غیر مذہبی روایات کے ساتھ ساتھ کسی دیکسی شکل میں مروج رہا حتیٰ کہ اسلام کے ادبی انقلاب میں بھی ہوشی اور چن ٹو ہوئی جیسے اعلیٰ پائے کے نقادوں اور علما کی تائید و حمایت حاصل تھی) صرف زبان کو عوامی بنانے کے لئے انقلابی اقدامات کئے گئے ادب کے موضوعات میں کسی قسم کی تبدیلی عمل میں نہیں لائی گئی اس کا مطلب ہرگز یہ نہیں کہ ورد و رقص اور کورس کی رومانیت پسندی کے زیر اثر زبان و بیان کو عوامی اور سہل بنانے کی ایک ایسی ہی سحر یک میں ادبی موضوعات کو با اخلاقی بنانے کے لئے بھی چین تبدیلوں پر زور دیا گیا تھا۔ ہوشی اور چن ٹو ہوئی کوان سے کوئی سروکار نہیں تھا۔ اصل وجہ یہ تھی کہ چینی ادب کی اخلاقی روایات اس قدر مضبوط اور صحت مند تھیں کہ ان میں کسی قسم کی تبدیلی کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی گئی چین کے سیاسی انقلاب کے بعد حال ہی میں جو ثقافتی انقلاب آیا ہے اس میں بھی وہاں کے سماجی آدمی کے مخصوص حالات اور نظریات کے پیش نظر ایک خاص نوع کا فلسفہ اخلاقیات وضع کیا گیا ہے اور سائے چینی ادب پر اس فلسفہ کا اثر ہے اس سے البتہ ادبی اخلاقیات کی ایک نئی جہت سامنے آتی ہے کہ اخلاقیات کے لئے مذہبی والہانگی قلمی ضروری نہیں مذہب سے الگ تھلک اس کا ایک اپنا نظام بھی ہو سکتا ہے لیکن اخلاقیات کا اگر لازمی طور پر اپنے سماجی آدمی کے حوالے سے ہی اپنی چاہیئے کا تعین کرتا ہے۔ درحقیقت تخلیقی عمل میں سماجی آدمی کی حیثیت ایک مضبوط مرکز کی سی ہوتی ہے۔ اور ادبی اخلاقیات کا سارا نظام اس کے گرد گھومتا ہے انگریزی کے ابتدائی ادب کے سماجی آدمی کا تعلق اس علاقے کی ثقافتی تہذیبی اور جغرافیائی روایات سے قطعاً نہیں تھا جس علاقے میں یہ ادب پروان چڑھ رہا تھا چنانچہ اردو ادب میں ایک غریب الوطن سماجی آدمی کی تخلیق ہوتی نظیر اکبر آبادی کے ہاں اسے پاؤں دھرنے کو جبکہ مل گئی اقبال نے اس کی جغرافیائی حدود متعین کیں اور پاکستان کے معرض وجود میں آنے کے بعد اسے اپنی غریب الوطنی سے پیچھا رکھا۔ اس لحاظ سے اردو ادب دنیا کا واحد اور انوکھا ادب ہے کہ اس کا سماجی آدمی پہلے اور اس سماجی آدمی کی تہذیبی اور ثقافتی سچائیوں کے لئے جغرافیائی حقیقت بعد میں تشکیل پذیر ہوئی۔ اردو ادب عربی بھی اخلاقی روایات کی بلکہ راست پیداوار ہے جن پر مذہب اور تصوف کا اثر و رسوخ جاری تھا۔ ۱۹۳۵ء میں ترقی پسند سحر یک کے آغاز تک یہ روایات کسی نہ کسی شکل میں اپنی موجودگی کا بھرپور احساس دلاتی رہیں۔ اردو تنقید کو واضح طور پر چارادوار میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اول ابتدائی دور جو تذکروں پر مشتمل ہے تذکروں کا تعلق تاثراتی تنقید سے تھا۔ اور اگرچہ تاثراتی تنقید میں اصول کے بجائے نقاد زیادہ اہم ہوتا ہے لیکن مذکورہ نگار چونکہ ایک خاص اخلاقی روایت کا حامل سماجی آدمی ہوتا تھا اس لئے تذکروں

میں ایک باقاعدہ اخلاقی نظام کی نشاندہی ہوتی ہے قدرتی طور پر یہ نظام عربی عجمی روایت کے مذہبی اور صوفیانہ اخلاقی
 نظام سے ہم آہنگ دکھائی دیتا ہے دوسرے دور کا آغاز سرشید کی تحریک سے ہوتا ہے اس تحریک کے اعراض و مقاصد
 سیاسی، سماجی اور مذہبی تھے اس تحریک نے جو اخلاقی نظام تشکیل کیا اس پر تصوف کے بجائے مذہب کی گرفت زیادہ
 مضبوط تھی اور یہ ایک فطری امر تھا ایک نوم ابھی تشکیل کے مراحل طے کر رہی تھی اعراض و مقاصد کے لئے ملی روایات
 (جس کے سوتے عربی روایات سے پھوٹتے تھے) سے اکتساب کیا گیا۔ سرشید مذہب میں ترامیم کے قائل تھے حالی
 قریب قدامت پسند واقع ہونے لگے لیکن اس تحریک کے زیر اثر کام کرنے والے اپنے مشترکہ مقاصد کے پیش نظر نظریاتی
 اختلافات کے باوجود ایک دوسرے سے منسلک ہے چنانچہ سرشید کی تحریک نے ادب میں جس قسم کے اخلاقی
 نظام کی بنیاد ڈالی تھی اس کے نقادوں میں حالی، شبلی، آزاد، وحید الدین سلیم، مولوی عبدالحق، مولانا عبدالمجید ریاضی، آزاد
 نیاز فتح پوری، آل احمد سرور، ڈاکٹر عبادت بریلوی، وقار عظیم کے نام قابل ذکر ہیں اردو ادب کی تعیند کا تیسرا دور
 ترقی پسند تحریک سے شروع ہوتا ہے یہ تحریک ادب میں ایک خاص قسم کی اخلاقیات کا انعقاد کرتی ہے لیکن ایک
 ترقی پسند اپنے سماجی آدمی کے حوالے سے بات نہیں کرتا۔ اس کے نزدیک اپنے سماجی آدمی کی کوئی مرکزی حیثیت
 نہیں اس لئے اس تحریک کی اخلاقیات کچھ زیادہ بامعنی اور روزنی نہیں شاید یہی وجہ ہے کہ یہ تحریک اپنی شیپ
 کسی خاص اخلاقی نظام کے بجائے ایک خاص معاشی نظام سے کراتی ہے اردو تنقید کا چوتھا دور اس سے
 جلا وطنی کے ایام کے خاتمہ کے ساتھ ۱۹۴۷ء الگت ہو کر رہا ہے اس دن اردو ادب کے سماجی آدمی کو صلیوں
 کی خاتمہ بدوشی کے بعد ایک کشمکش زمین پر اپنے خیمے گاڑنے نصیب ہوئے تھے اس دور کی ابتدا میں ترقی پسند
 تحریک کا بلکہ بھاری رمل۔ ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ ایک نیوٹرل آدمی بھی معرض وجود میں آیا جسے زیادہ
 سے زیادہ تقسیم اور اس کے اثرات کا فوہ خواں یا قلعہ گرو کا لقب دیا جاسکتا ہے سماجی آدمی کی طرف سے نیوٹرل
 آدمی کی مکمل چشم پوشی نے ترقی پسند تحریک کو من مانی کے خوب مواقع مہیا کئے حلقہ اربابِ فن کی تحریک نے سماجی آدمی
 کی طرف پوری توجہ دی لیکن اس تحریک کے پاس کوئی ایسا اخلاقی نظام نہیں تھا جس کا بلکہ دست ادب کے سماجی آدمی
 کے آدرشوں سے تعلق قائم ہو سکتا پھر کافی عرصہ بعد جیلانی کا لرن نے عربی عجمی روایت کا لغو لکھا یا لیکن تب تک حالات
 کافی بدل چکے تھے اردو ادب کا سماجی آدمی اس روایت سے مکمل اور کامیاب استفادہ کرنے کے بعد اسے بہت چکھے
 چھوڑ آیا ہے اب اسے نئے حالات اور نئی جغرافیائی حقیقتوں کی روشنی میں ترتیب پانے والے ایک نئے اخلاقی نظام
 کی ضرورت تھی چنانچہ یہ تحریک بھی کچھ زیادہ مقبول نہ ہو سکی۔ یوں بھی اس تحریک سے کسی خاص اخلاقی نظام کی نشاندہی

نہیں ہو پاتی۔ اسے زیادہ سے زیادہ ایک ادبی منشور کا نام دیا جاسکتا ہے۔ جس سے اردو ادب کے سماجی آدنی کا ناظم ایک بار پھر اپنے صحیح تناظر سے منقطع ہو جاتا ہے۔ کم و بیش اسی زمانہ میں ڈاکٹر وزیر آغا کی معرکہ الارا تصنیف اردو شاعری کا مزاج میں تہذیبی اور ثقافتی اخلاقیات کا ایک جامع پس منظر پیش کیا گیا۔ یہ کتاب بنیادی طور پر عملی تنقید سے تعلق رکھتی ہے ڈاکٹر وزیر آغانے اس میں ایک مستقراتی طریق کار اختیار کر کے جہاں اردو ادب کے سماجی آدمی کی تہذیبی اور ثقافتی اخلاقیات کو برصغیر کی قدیم سماجی روایات سے ڈھونڈ نکالا ہے وہاں اس پر ایفر وایشیائی تہذیبی اثرات کی نشاندہی بھی کی ہے گویا اردو شاعری کا مزاج اپنے سماجی آدمی کو اس کے لاشعوری اذکار کی آئینہ میں دیکھ کر اسے مکمل چہرہ بخشتی، جغرافیائی حقیقتوں کا احساس دلاتی اور اپنے پس منظر سے مضبوطی کے ساتھ چپٹے رہنے کا درس دیتی ہے۔

مندرجہ بالا بحث سے ہم اس واضح نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ اخلاقی نظریہ تنقید سے مراد تعظیم و تکریم کے اصولوں یا شیخ جی کے خیر لفظانہ انداز گفتگو سے نہیں بلکہ یہ نظریہ ادب میں اخلاقیات کے بنیادی اجزائے ترکیبی پر مبنی ایک ایسے نظام کی تدوین و تنظیم کرتا ہے جس سے پیدا ہونے والے سماجی آدمی کا اگر معاشرتی، اقتصادی، ثقافتی اور تہذیبی عوامل و عناصر کی روشنی میں اس کے گچا ہونے کے مفہوم یعنی زندگی کی اقدار کا تعین کرتا ہے۔

تنقیدی و تحقیقی موضوعات پر لکھنے کے اصول

ڈاکٹر جمیل جالبی

آج کا موضوع یہ ہے کہ تحقیقی و تنقیدی موضوعات پر لکھنے کے اصول کیا ہیں؟ یہ ایک ایسا وسیع موضوع ہے جسے ایک لکھنے کے لکچر میں پورے طور پر سمیٹنا نہیں جاسکتا۔ اسی لئے کم وقت میں بہت سی باتیں پیش کرنے کا طریقہ میں نے یہ سوچا کہ پہلے چند بنیادی باتیں بیان کروں اور پھر انہیں مثالوں سے واضح کر دوں تاکہ اس موضوع کا ایک خاکہ آپ کے سامنے آ جائے۔ اپنے موضوع کی وضاحت سے پہلے یہ بتانا چلوں کہ دنیا کے سارے اصول بے معنی اور بے کار ہیں جب تک ان اصولوں پر چلنے والے میں پیدائشی صلاحیت، کام کرنے کی دھن اور اپنی منزل تک پہنچنے کا عزم نہ ہو۔ میں جو کچھ کہوں گا اس کا مقصد یہ ہوگا کہ میں صرف راستے کی نشاندہی کر دوں۔ اس کے خطرات و مشکلات سے آگاہ کر دوں۔

ہر ذہن انسان ذہانت کے اعتبار سے کم و بیش ایک سا ہوتا ہے۔ جو فرق ہوتا ہے وہ صرف درجوں کا فرق ہوتا ہے۔ اسی لئے یہ فرض کرتے ہوئے کہ آپ سب ذہانت کے اعتبار سے نازل ہیں، اور آپ میں لکھنے کی پیدائشی صلاحیت موجود ہے اور آپ میں لگن اور عزم بھی ہے۔ میں اپنے موضوع کی طرف آتا ہوں۔ اچھا لکھنا ایک مشکل کام ہے۔ وہ خواہ نشر میں لکھا جائے یا نظم میں، لیکن نشر میں لکھنا نظم میں لکھنے سے اس لئے زیادہ مشکل ہے کہ اس کے لئے آپ کو پتہ مار کر بیٹھنا پڑتا ہے۔ تیاری کرنی پڑتی ہے، مطالعہ کرنا پڑتا ہے اور سوچ کر اپنے نقطہ نظر کو پیش کرنا پڑتا ہے۔ ابہام شاعری کی جان ہے لیکن یہی ابہام نشر کی خرابی ہے۔ نشر میں اچھا افسانہ لکھنا مشکل کام ہے لیکن اچھا تحقیقی و تنقیدی کام کرنا اس سے بھی زیادہ مشکل کام ہے۔ یہ فطری صلاحیت اور ذہانت کے ساتھ ساتھ صبر آزما، دقت طلب کام ہے اسی لئے تحقیقی و تنقیدی موضوعات پر لکھنے کے لئے ضروری ہے کہ لکھنے والے کو یہ معلوم ہو کہ۔

۱۔ وہ کیا لکھنا چاہتا ہے اور کیوں لکھنا چاہتا ہے؟

۲۔ اس لکھنے کے لئے اسے کیا تیاری کرنی ہے؟

پہلی بات کے دو حصے ہیں۔ آپ کیا لکھنا چاہتے ہیں اور کیوں لکھنا چاہتے ہیں؟ ”آپ کیا لکھنا چاہتے ہیں؟“ کے سوال کے ساتھ ضرور فکر کا مل شامل ہو جاتا ہے اور دوسرے حصے سے کہ ”آپ کیوں لکھنا چاہتے ہیں؟“ آپ کی تحریر کا مقصد واضح ہو جاتا

ہے، جب تک یہ دونوں باتیں آپ کے ذہن میں صاف نہ ہوں، اس وقت تک آپ کی تحریر میں کوئی معنی اور کوئی نقطہ نظر پیدا نہیں ہو سکتا، اس کے بعد دوسرا مرحلہ آتا ہے۔ یہ مرحلہ لکھنے سے پہلے کا مرحلہ ہے یعنی آپ کو لکھنے کے لئے کیا تیاری کرنی ہے کون کون سی کتابیں اس موضوع پر پڑھنی ہیں تاکہ اپنے موضوع سے آپ نہ صرف واقف ہو جائیں بلکہ آپ کو یہ بھی معلوم ہو جائے کہ دوسروں نے اس موضوع پر کیا لکھا کیا کہا اور کیا سوچا ہے۔ مگر آپ کو بھی وہی کہنا ہے جو دوسروں نے کہا ہے اور جو مطالعے سے آپ کے سامنے آگیا ہے تو پھر وہی کچھ کیا لکھنے کے معنی یہ ہوں گے کہ آپ وہی کچھ دہرا رہے ہیں اور وہی کچھ کہہ رہے ہیں جو پہلے لکھا اور کہا جا چکا ہے۔ اس صورت میں آپ کی تحریر محض ایک خلاصہ کی حیثیت رکھے گی اور ایسے میں مناسب یہ ہے کہ آپ کو لکھنے کے مرحلے میں قدم نہیں رکھنا چاہئے، لیکن اس موضوع پر سب کچھ پڑھنے کے بعد آپ کے خیال میں ایک زاویہ ایسا ہے جو اب تک سامنے نہیں آیا ہے تو پھر آپ کو لکھنے کی طرف مائل ہونا چاہئے۔ دراصل زاویہ اور نقطہ نظری وہ بنیادی چیز ہے جو آپ کی تحریر کو وقعت اور انفرادیت عطا کرتی ہے ورنہ تنقیدی تحریر منطقی ضرورت کی تحریر بن کر رہ جائے گی اور پرائمری اسکول کے اس مدرس کے سوال کا جواب ہو گی جس نے انسپکٹر اوف اسکولز کی موجودگی میں ساری جماعت سے یہ سوال کیا کہ بچو! تباؤ رانا سنگا میدان جنگ سے کیا دبا کر بھاگا اور سب نے ایک زبان ہو کر کورس کے انداز میں جواب دیا دیا۔ ”جناب والادام“ یہ بات کہہ کر میں یہ کہنا چاہتا ہوں کہ آپ کی تحریر چاہئے لغتوں کی طرح نہیں ہونی چاہئے۔ اس میں ایک زاویہ ہونا چاہئے جو آپ کا اپنا زاویہ ہو اور جو نہ صرف غور و فکر اور مطالعے سے بلکہ زندگی اور اس کے مسائل کے حوالے سے پیدا ہوا ہو، اور جسے آپ بیان کرنے کے لئے لفظوں کو وسیلہ اظہار بنا رہے ہیں۔ اس مخصوص زاویے کی اہمیت ہی آپ کی تحریر کو وہ قوت اور زور عطا کرے گی جس سے دوسرے متاثر ہوں گے۔ یہ بات یاد رہے کہ آپ اس لئے لکھتے ہیں کہ آپ کی بات دوسروں تک پہنچے اور آپ کے خیالات سے دوسرے بھی متاثر ہوں۔ مگر یہ صورت نہیں ہے تو پھر لکھنے کی ضرورت ہی نہیں ہے بلکہ آدمی خود اپنے ذہن میں لکھتا ہے آخر آپ اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کے لئے ہی تو لکھتے ہیں۔ بہر حال جب آپ نے اپنے موضوع پر پڑھ لیا۔ اس پر غور و فکر کر لیا۔ نوٹس بنالئے۔ انہیں مرتب کر لیا اور آپ کا نقطہ نظر خود آپ کے ذہن میں صاف ہو گیا تو پھر آپ کے باطن میں وہ اضطراب، وہ کرب پیدا ہو گا جو آپ میں لکھنے کی خواہش تیز تر کر دے گا۔ گویا لکھنے سے پہلے آپ نے چلہ کام کئے۔

۱۔ اپنے اپنے موضوع سے لپٹی طرح واقفیت حاصل کر لی۔

۲۔ آپ نے غور و فکر کے بعد اپنا نقطہ نظر متعین کر لیا۔

۳۔ آپ نے اس نقطہ نظر کی وضاحت کے لئے حوالے جمع و مرتب کر لئے۔

۴۔ اور آپ اس موضوع پر اتنے غور و فکر ہو گئے کہ آپ کے وجود میں اس کے اظہار کے بے عینی پیدا ہو گئی۔ اس کے بعد آپ کے سامنے یہ مسئلہ رہ گیا کہ آپ اپنی بات کس طرح کہیں کہ وہ زیادہ سے زیادہ لوگوں سے ابلاغ کر

سکے، اسے کہاں سے شروع کریں اور کیسے شروع کریں کون سی بات پہلے کہیں اور کون سی بعد میں تاکہ آپ اپنی بات اس ترتیب کے کہیں کہ وہ دوسروں کو اس طرح متاثر کرے جس طرح آپ خود اس بات سے متاثر ہیں۔ اس منزل پر پہنچ کر غور و فکر کرتے اچانک ایک لفظ یا ایک جملہ آپ کے ذہن کے درتپے پر دستک دے گا اور آپ کہیں گے یہ میرا پہلا جملہ یا پہلا لفظ ہے ممکن ہے یہ وہ جملہ ہو جس کی آپ کو ضرورت تھی یا آپ محسوس کریں کہ یہ جملہ تو نہیں ہے اور مزید غور کرنے کے بعد آپ کے ذہن میں کوئی اور جملہ کاغذ پر آجائے۔ اس طرح جو تحریر وجود میں آئے گی اس میں مطالعہ، تفکر، نقطہ نظر اور آپ کا باطن شامل ہوگا اور یہی وہ سطح ہے جہاں تنقید اور تخلیق کے حدود مل کر ہو جاتے ہیں۔ یہ بات میں ادبی تحریروں کے بارے میں کہہ رہا ہوں۔ صحافیانہ تحریریں میرے دائرہ کار سے خارج ہیں۔ کچھ وقت مارا زور رکھنے پر ہونا چاہئے اور وہ اس لئے کہ کما کھٹا ہے اور کیوں کھٹا ہے؟ یہ آپ پہلے ہی طے کر چکے ہیں۔ کچھ کے دوران جو تبدیلیاں آپ کے ذہن میں آئیں گی یہ وہ تبدیلیاں ہوں گی جن کا مقابلہ کرنے کے لئے آپ کا ذہن پہلے سے تیار ہے۔ کچھ وقت آپ کو ان باتوں کا خیال رکھنا چاہئے۔

۱۔ اپنی بات کو جہاں تک ممکن ہو عام بول چال کی زبان میں لکھیں۔ انگریزی، عربی و فارسی کے ایسے الفاظ استعمال نہ کریں جن کے لئے اردو میں الفاظ موجود ہیں۔ اسی عربی الفاظ اور کثرت سے فارسی تراکیب سے بھی گریز کریں۔
۲۔ کچھ وقت ایسے نقطہ تلاش کریں جن سے آپ کی بات اسی قوت سے پڑھنے والوں تک پہنچے جس قوت سے وہ آپ کے اندر موجود ہے ممکن ہے کچھ وقت آپ چند جملوں یا چند لفظوں سے مطمئن نہ ہوں اور سوچ رہے ہوں کہ میں جو کچھ کہنا چاہتا ہوں وہ اس لفظ یا اس جملے سے پورے طور پر ادا نہیں ہو رہا ہے تو آپ اس پر مزید غور و فکر کرنے کے لئے نشان دکالیں اور لکھنے کے عمل کو جاری رکھیں۔

۳۔ جب آپ ایک چیز لکھ رہے ہوں تو پھر اس عرصے میں دوسری چیز نہ لکھیں بلکہ اپنے موضوع کے ساتھ اٹھتے بیٹھتے اور سوتے جاگتے اس کے ساتھ زندگی بسر کرنے کا ہنر سیکھیں۔

اس طرح آپ کا جب پہلا مسودہ تیار ہو جائے تو اسے ایک دفعہ پڑھ کر جو تبدیلیاں کرنا چاہتے ہیں کر لیں۔

اور مسودہ کو چند دن کے لئے یوں ہی پڑا رہنے دیں اور اس کے ساتھ شب و روز بسر کرتے رہیں۔ کچھ دن بعد جب آپ اُسے پھر پڑھیں گے تو آپ کی بے اطمینانی بڑھ جائے گی آپ اس میں مزید کانٹ پھاٹ کریں گے اور آپ کا جی چاہے گا، حرام خوری کی بات دوسری ہے، کہ آپ اُسے دوبارہ صاف کریں، دوبارہ صاف کرنے سے آپ مکررات کو خود بخود نکالتے جائیں گے۔ بات کو کم سے کم لفظوں میں بیان کرنے کی کوشش کریں گے اور جب آپ کا

مسودہ صاف ہو جائے گا تو آپ اس سے پہلے سے زیادہ مطمئن ہوں گے۔ اعلیٰ درجے کی کوئی تحریر اس عمل سے گذرے بغیر سدا بہار پھول کھلانے سے قاصر رہے گی۔ آپ اپنے مسودہ سے جب تک خود پورے طور سے مطمئن نہ ہو جائیں اسے اشاعت کے لئے نہ بھیجیں اور جب وہ منزل آجائے کہ آپ خود یہ کہنے لگیں کہ میں اب اس کو اس سے بہتر نہیں بنا سکتا تو اس کے معنی یہ ہیں کہ اب آپ کا مسودہ تیار ہے۔ ایسی تحریر نہ صرف اختصار کی حامل ہو گی بلکہ اس میں دوسرے ذہنوں کو متاثر کرنے اور اپنی بات دوسروں تک پہنچانے کی صلاحیت بھی ہوگی۔ تکرار سے گریز اور کم سے کم لفظوں میں بات کہنے کی صلاحیت آپ کی تحریر کو بلند درجہ عطا کرے گی اور اسے آپ اُسی طرح بردہ کا لاسکے ہیں جس طرح میں نے بتایا۔

مختصر لکھنے کے لئے طویل طویل لکھنے کے مقابلہ میں زیادہ وقت درکار ہوتا ہے۔ مولانا محمد علی جوہر نے جو اپنی غیر معمولی سیاسی مصروفیات کی وجہ سے حد درجہ عدم الفرصت تھے ”کامریڈ“ اخبار میں ایک طویل طویل اداریہ لکھا اس وقت تحریک خلافت زوروں پر تھی۔ ادارے نے لوگوں کو متاثر کیا لیکن ایک صاحب بصیرت نے مولانا کے اداریے کی تو تعریف کی، لیکن ساتھ ساتھ یہ بھی کہا کہ ”مولانا! اگر یہ مختصر ہوتا تو اس کا اثر کہیں زیادہ ہوتا۔“ مولانا محمد علی جوہر نے اس بات کو توجہ سے سنا اور کہا ”محترم! آپ کی بات نہایت درست ہے لیکن مختصر لکھنے کے لئے میرے پاس وقت نہیں ہے،“ بظاہر بات ایک ٹھیکہ معلوم ہوتی ہے لیکن اس میں اچھے اسلوب کا ایک گہرا نکتہ پوشیدہ ہے۔ مختصر لکھنے کے لئے یقیناً وقت کی ضرورت ہوتی ہے اور اس عمل سے گذرنے کی ضرورت ہوتی ہے جس کا اظہار میں نے ابھی آپ کے سامنے کیا ہے ممکن ہے اس منزل کو سر کرنے کے لئے آپ کو مسودہ ایک بار دوبار یا تین بار صاف کرنا پڑے تاکہ اس سے وہ اثر پیدا ہو سکے جو آپ کا مسلح نظر ہے محمد حسین آزاد نے ”آب حیات“ کو کئی بار صاف کیا تب دیلیاں اور پھر بار بار تصدیقیوں سے اس کی وہ صورت پیدا ہوئی جو آج ہمارے سامنے ہے اور اسلوب کا شاہکار ہے۔ یہ کہنا کہ میں نے قلم برداشت نہ لکھا ہے کوئی قابل فخر بات نہیں ہے۔ اصل بات تو یہ ہے کہ آپ نے جو کچھ لکھا ہے کیا یہ وہی ہے جو آپ لکھنا چاہتے تھے بلال شاہی نے اپنے ضخیم ناول ”وارینڈ پیس“ کو سات آٹھ دفعہ

صاف کیا اور ہر بار ایسی بدیلیاں کیں جو بنیادی نوعیت کی تھیں اور آج یہ ناول دنیا کے بہترین ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔ اگر مائٹانی اس پر اتنی محنت دکر تا تو یقیناً ایک شاہکار سے محروم ہو جاتے اصل چیز وہ ہے جو آخری شکل میں سامنے آئی ہے پڑھنے والے کے لئے اس بات کی اہمیت نہیں ہے کہ آپ نے اسے کتنی بار لکھا ہے ”بہارِ عجم“ ٹیک چند بہار کی سات جلدوں میں ایک ضخیم فارسی لغت ہے۔ ٹیک چند بہار لفظوں کی تشریح کو مسلسل اس طور پر بدلتے رہے کہ اس کے معنی اختصار کے ساتھ واضح ہو سکیں۔ ان کا ارادہ آٹھویں بار بھی پورے مستودہ کو صاف کرنے کا تھا کہ وہ وفات پا گئے اسی محنت و تشریح نگاری کی وجہ سے آج بھی یہ لغت مستند فارسی لغت کا درجہ رکھتی ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ آپ کی تحریر اسی وقت سلا بہار بنے گی جب کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ بات کہی گئی ہو۔ جب اس میں علم و فکر کے جوہر شامل ہوں اور جب اس میں آپ کا سارا وجود رنگ بھر رہا ہو ایسی تنقیدی تحریریں ادبی رفعت کی حامل ہوں گی اور وہ صدیوں تک پڑھنے والوں کو متاثر کرتی رہیں گی بہر اعلیٰ تنقیدی تحریر ان صفات کی حامل ہوگی۔ تنقیدی تحریر بہر ادبی تحریر کی طرح سچائی کی تلاش اور اس کا اظہار ہوتی ہے۔

یہ بات واضح رہے کہ مطالعہ ہر لکھنے والے کے لئے غیر معمولی اہمیت رکھتا ہے۔ مطالعہ کی حقیقت اس کھاد اچانی کہ ہے جس سے ننھا سا پودا تناور اور چھتناور و درخت بن جاتا ہے۔ وہ لوگ صرف لکھنے کا عمل کرتے ہیں اور مطالعہ سے گریز کرتے ہیں اپنی تحریروں میں خود کو دہرانے لگتے ہیں۔ ان کی تمام تحریروں سے گہرائی اور تہذیبی غائب ہو جاتی ہے اور کچھ ہی عرصے بعد ان کے لکھنے کا عمل بھی خود بخود بند ہو جاتا ہے۔ بہت سے ایسے لکھنے والے کے نام آپ کے ذہن میں ہوں گے۔ مطالعہ کے لئے ضروری ہے کہ وہ صرف اس موضوع تک محدود نہ ہو جس پر آپ لکھ رہے ہیں بلکہ لکھنے والے کو ہر قسم کی قابل قدر علمی و ادبی تحریروں، کتابوں، مضامین و رسائل وغیرہ کا مسلسل مطالعہ کرتے رہنا چاہئے، اس سے ذہنی تناظر وسیع ہوگا اور مختلف علوم و فنون آپ کی تحریروں میں رنگ بھریں گے۔ مثلاً تنقیدی موضوعات پر لکھنے والوں کے لئے ضروری ہے کہ وہ نہ صرف اپنے سارے ادب اور اس کی پوری تاریخ کا تو بہ اور گہرائی سے مطالعہ کریں بلکہ اس کے اہم و خیر اہم، پہلے اور دوسرے درجے کے لکھنے والوں کی تحریروں سے بھی پوری طرح واقف ہوں، وہ نہ صرف قدیم ادب پر نظر رکھتے ہوں بلکہ جدید ادب پر بھی وہ تحریروں جو کئی لکھ گئی ہیں اور وہ تحریروں جو لکھی جا رہی ہوں۔ ان سے بھی باقاعدگی سے واقف ہوں۔ نہ صرف یہ کہ وہ اپنی قوم کی تاریخ سے واقف ہوں بلکہ فلسفہ، جنسیات، عمرانیات، علم زبان و لسانیات اور کچھ بات سے بھی واقف ہوں۔ انہیں یہ بھی معلوم ہو کہ دنیا کے ادب میں کیا لکھا جا رہا ہے۔ کیا تحقیقات ہو رہی ہیں اور سائنس کے اثرات ذہن انسانی پر کیا اور کس طرح

مرتب ہو رہے ہیں۔ وہ سوانح عمریاں بھی پڑھے اور سفرنامے بھی پڑھنا اس کا سب سے بڑا مشغلہ ہو۔ ضروری ہے کہ وہ کم از کم ایک غیر زبان سے بھی اچھی طرح واقف ہو اور اس کے ادب کا باقاعدگی سے مطالعہ کرتا ہو۔ مطالعہ ہی وہ عمل ہے جو ذہن کو کشادگی، شعور کو خشکی اور جامعیت عطا کرتا ہے اور حیب کھنسنے والا قلم اٹھاتا ہے تو اس کا وسیع ذہنی پس منظر اس کے اظہار کو جامعیت، اس کے خیالات کو وسعت اور اس کی تحریر کو وقار عطا کرتا ہے مطالعہ

کے تنوع سے اکثر ایسی باتیں سامنے آتی ہیں جو صرف ایک رُسنے مطالعے سے نظروں سے اوجھل رہتی ہیں۔ وسیع مطالعہ تحقیق و تنقید کے لئے از بس ضروری ہے۔ وسیع مطالعہ سے ایک طرف مختلف علوم و فنون اور فکر و فلسفہ جذب ہو کر آپ کی تحریروں کو وسعت دیں گے اور دوسری طرف بہت سی ایسی باتوں کی تصدیق بھی غیر ادبی مآخذ سے ممکن ہو سکے گی جن کا تصور بھی نہیں کیا جاسکتا تھا۔ میں اپنی بات کو ایک مثال سے واضح کروں گا۔ محمد شاہ کے دوسرے سال جلوس میں دلیوان دلی کوئی دلی پنہا۔ یہاں کے شعرا نے اسے دیکھا، پڑھا اور اس کے زیر اثر نہ صرف یہاں اردو شاعری کا باقاعدہ آغاز ہو گیا بلکہ ایک نئی شعری تحریک بھی پیدا ہو گئی۔ دیکھتے ہی دیکھتے دلیوان دلی آمدی کی تیزی کے ساتھ مقبول ہو گیا اور اس کے اشعار لوگوں کی زبان پر چڑھ گئے، قوال دلی کی غزلیں گانے لگے اس بات کا ذکر مصحفی نے تذکرہ ہندی، میں شاہ حاتم کے حوالے سے ان الفاظ میں کیا ہے کہ۔

”روزے پیش فقیر نقل می کرد کہ درین دویم فردوس آرام گاہ دلیوان دلی در شاہجہاں آباد آمدہ و اشعارش بر زبان خورد و بزرگ جاری گشتہ“

یہاں فردوس آرام گاہ سے مراد محمد شاہ ہیں۔ محمد شاہ ۱۱۳۲ھ میں تخت پر بیٹھے۔ ان کا دوسرا سال جلوس ۱۱۳۲ھ ہوا۔ گو یاد دلیوان دلی ۱۱۲۲ھ میں دلی آیا اور مشہور ہو گیا یہ بیان مصحفی کا تھا جو انہوں نے شاہ حاتم سے دزد کیا تھا۔ لیکن یہ با سمجھ میں نہیں آتی تھی کہ یہ کیسے ممکن ہے کہ اتنی تیزی سے یہ دلیوان اس طرح معاشرے کے پھوٹے بڑوں کی زبان پر چڑھ جائے۔ یہ بات سوائے مصحفی کے کسی اور تذکرہ نویس نے نہیں لکھی اور یہ بنیادی بات تھی جس سے اردو ادب کی پہلی تحریک کا آغاز ہوتا ہے ایک دن میں مرزا محمد حسن قنیل کی تصنیف ”ہفت تماشا“ پڑھ رہا تھا جس کے اس جملے پر صبری خطر محسوس ہوئی اور شاہ حاتم کی روایت جسے مصحفی نے تذکرہ ہندی میں نقل کیا ہے، میرے ذہن میں گردش کرنے لگی۔ قنیل نے بتایا تھا کہ کاتب قوم ہولی کیسے کھیتی ہے اور لکھا تھا کہ

”در عالم مستی شراب ہمراہ تقلید اشعارِ ہندی و عباراتِ گلستانِ درختِ دلی دکنی را رسوا کنند۔“

اس جملے سے کتنے بول کھیلے ہوئے عالمِ مستی میں فارسی اشعارِ عباراتِ گلستان اور دلی دکنی کے اشعار پڑھتے ہوئے گلی کوچوں میں پھرتے ہیں۔ شاہِ حاتم کی روایت کی تصدیق ہو گئی اور معلوم ہوا کہ واقعی دلی دکنی کا دیوان اس دور میں کتنا مقبول تھا اور اس کو یہ گہرا اثر معاشرے پر پڑا تھا کہ اس کے زیرِ اثر اردو شاعری کی پہلی تحریک کا آغاز ہو گیا تھا اس بات سے اس بات کا پتہ چلا کہ غیر ادبی مافقہ ادبی موضوعات پر لکھنے کے لئے کتنی اہمیت رکھتے ہیں۔

اب ہم اپنے موضوع کے دوسرے پہلو پر آتے ہیں۔ عام طور پر تحقیق کو ہمارے ہاں ایک بے کاری چیز سمجھا جاتا ہے اور ہم دیکھتے ہیں کہ ہمارے لکھنے والے محققوں کا مذاق اڑاتے ہیں۔ اگر ہمارے محقق وہ کام نہ کرتے جو انہوں نے کیا ہے

تو ہماری زبانِ داب کی تاریخ میں تسلسل اور ربط پیدا نہیں ہو سکتا تھا۔ کیا ہم موی عبدالحی، سید سلیمان ندوی، حافظ محمود شیرانی، امتیاز علی خان عرشی اور مفتی عبدالودود وغیرہ کی تخلیقات اور ان کے گہرے اثرات کو نظر انداز کرنے کی جرات کر سکتے ہیں، وہ مسلمات جو آج ہمارے تقاضوں اور ادیبوں کی تحریروں میں نظر آتے ہیں اور جنہیں ہم سب تسلیم کرتے ہیں، انہیں محققوں کی کوشش و کوشش کا نتیجہ ہیں ان لوگوں نے ہمارے ادب کو نہ صرف تسلسل دیا، بلکہ ان کے گہرے گوشوں کو سامنے لا کر ہماری تاریخ کی الجھی ہوئی گھسیٹوں کو سلجھا دیا اور انہیں تاریخ کا حصہ بنا دیا

وہ نقاد جو تحقیق کو اہمیت نہیں دیتے ایسی غلطیوں کا شکار ہو جاتے ہیں کہ جن سے ان کی تحریر بے وقعت ہو جاتی ہے۔

تحقیق دراصل تلاش و جستجو کے ذریعہ حقائق کو معلوم کرنے اور ان کی تصدیق کرنے کا نام ہے یہ ایک ایسا عمل ہے کہ جس سے آپ صحیح اور غلط میں امتیاز کرتے ہیں اور پھر صحیح کی مدد سے اپنی منزل کی طرف بڑھتے ہیں جب آپ نے تلاش و جستجو سے جسے آپ تحقیق یا ریسرچ کا نام دیتے ہیں ”صحیح“ کو تلاش کر لیا تو پھر آپ جو نتائج نکالیں گے تو رائے قائم کریں گے اور جو بات اس کی روشنی میں کہیں گے وہ بھی مستند اور صحیح ہوگی مجھ حسین آزاد نے بغیر تحقیق کے ”آبِ حیات“ افسانوں کے جو طوطا عینا ڈالے اُن کا اثر یہ ہوا کہ ہم اپنے ادب کے حوالے سے متعدد غلطیوں اور غلط فہمیوں کا شکار ہو گئے اور تحقیق کا کام یہی ہے کہ بات کو پہلے سے ٹھوک بھا کر دیکھ لیا جائے۔ نقاد کے لئے ضروری ہے کہ اس کی رائے اور اس کے نتائج کی بنیاد تحقیق پر قائم ہو ورنہ وہ

کھینچ کے قیاسی کرتب سے ادب کی پتنگ کاٹنے کے عمل میں ای طرح مصروف رہے گا جس طرح ہمارے اکثر نقاد مصروف ہیں جن میں اپنی نوعیت کی ایک مثال سے واضح کر دیں گا۔

پروفیسر اقسام حسین اردو کے اہم نقاد ہیں لیکن ان کا رشتہ جو بحقیقت سے قائم نہیں تھا اس لئے ان کی تحریروں میں بہت سی بنیادی باتیں غلط مفروضات پر کھڑی نظر آتی ہیں۔ اقسام حسین صاحب کا ایک مضمون غالب کا تفکر اور

اس کا پس منظر ہے جس میں غالب کے وسعت مطالعہ اور تاریخ سے گہری واقفیت کو غالب کے تفکر کی بنیاد بتایا ہے۔ انہوں نے غالب کے اس فارسی ترجمے کو جو ”مہر نیم روز“ کے نام سے مشہور ہے، ان کے وسعت مطالعہ اور تاریخ دانی کے ثبوت میں پیش کیا ہے اگر وہ یہ بات کہنے سے پہلے اسے تحقیق کی کسوٹی پر رکھ لیتے تو شاید انہیں اپنے مضمون کا بڑا حصہ خود بے معنی معلوم ہوتا۔ یہ واضح رہے کہ غالب کو تاریخ سے کوئی دلچسپی نہیں تھی ”مہر نیم روز“ غالب کی تصنیف نہیں بلکہ ترجمہ ہے جو بادشاہ وقت کے طرز پر انہوں نے کیا تھا۔ غالب نے اپنے ایک خط میں مہر نیم روز کے بارے میں خود لکھا ہے کہ:-

”مجھ سے انتخاب حالات ممکن نہیں۔ آپ مصائب سیر سے نکال کر زبانِ اردو میں میرے پاس

بھیج دیا کیجئے میں اسے فارسی میں کر کے تم کو دے دیا کروں گا۔ انہوں نے ابتدائے آفرینش عالم و ظہور

آدم سے میرے پاس اردو مسودہ بھیجا“ (نادرات غالب ص ۳۴)

اس سلسلے میں ایک اور جگہ لکھا کہ:

کار پر طوائف دفتر شاہی خلاصہ حالات از روم کے کتب اردو میں لکھ کر بھیج دیتے ہیں، میں اس کو فارسی کر کے حوالے کرتا ہوں۔ میرے ہاں ایک کتب بھی نہیں ہے میں اس فن سے آنا بے خبر ہوں، کہ یہ عجیبی طرح نہیں لکھا کہ نیڈت صاحب نے کیا کچھ لیا ہے اور وہ کیا ہے۔“

(نادرات غالب ص ۲۹)

اب دیکھئے کہ غالب کے تفکر کی بنیاد غالب کی جس تاریخ دانی پر قائم ہے وہ کتنی کمزور اور بے معنی ہے اور ظاہر ہے کہ اس سے جو نتائج اخذ کئے گئے ہیں وہ کتنے بے بنیاد اور غیر ذمہ دارانہ ہو گئے ہیں کیا کہہ رہے ہیں اور ہمارے محترم پروفیسر صاحب کیا کہہ رہے ہیں؟ من چہ می سرائم و طنبورہ من چہ می سرائید۔ تحقیق سے بے تعلق و بے خبری کی وجہ سے ہمارے ترمیم خود غیر واقع اور غیر مستند سے ہو رہی ہے اور ہمارے اساتذہ و طلبہ ایسی غلط فہمیاں کا شکار ہیں جن سے نکلنے میں نہ معلوم کتنا عرصہ لگے گا۔ اسی لئے میری گزارش یہ ہے کہ آپ جس مسئلہ پر اپنی بات

قائم کریں اسے پہلے سے ٹھوک بجا کر دیکھ لیں تاکہ جوابات آپ کہیں اور جو نتائج اخذ کریں وہ صحیح ہوں صحیح تحقیق کے عمل سے ہمارے نقاد بے بنیاد نتائج (SWEEPING REMARKS) اور بے شعوری سے پیدا ہونے والے اعتقاد کے ساتھ غلط بات کہنے سے بچ سکتے ہیں تنقید کر تحقیق سے کاٹ کر جو صورت حال پیدا ہوتی ہے اس کی ایک اور مثال میں پروفیسر مجنوں گورکھپوری کی تحریروں سے پیش کرتا ہوں ان کے مجبورے تنقیدی حاشیے میں مثنوی اسرار محبت کے بارے میں لکھا ہے کہ:

گل رعنا کو چھوڑ کر جتنے تذکرے تیری نظر سے گذرے ان میں اس مثنوی کا نام نہیں ملتا۔

(ص ۲۰۸، حیدر آباد دکن ۱۹۴۵ء)

دیکھئے اس جملے میں کتنا اعتماد ہے بظاہر ہر ایک ایسا جامع جملہ ہے۔

کہ اس میں کسی ہشتا کی ذرا سی جی گنجائش نہیں ہے اس جملے کو جو بھی پڑھے گا وہ اس کی صداقت کو تسلیم کرنے پر مجبور ہوگا۔ یہ جملہ ہماری اردو تنقید کے عام طرز کا اظہار کرتا ہے اور اس کی وجہ یہ ہے کہ ہماری تنقید نے تحقیق سے اپنا رشتہ قائم کرنے سے اب تک گریز کیا ہے اور یہ بے خبری اسی کا نتیجہ ہے حالانکہ یہ جملہ لکھنے سے پہلے تحقیق کی جاتی تو آسانی سے معلوم ہو جاتا کہ مثنوی ”اسرار محبت“ کا ذکر تذکرہ طبقات الشعراء ہند کریم الدین دہلوی مطبوعہ دہلی ۱۹۴۸ء کے صفحہ ۱۹۲ پر ملتا ہے مرزا علی لطف کے تذکرے گلشن ہند (لاہور ۱۹۸۵ء) کے صفحہ ۲۳۰ پر اور گارسان و تاسی، میں ان الفاظ کے ساتھ درج ہے کہ ”اس مثنوی کا عنوان ”اسرار محبت“ ہے اور اس میں سنی بنوں کی محبت کا قصہ نظم کیا گیا ہے میں اپنے محرم مجنوں صاحب پر کوئی اعتراض نہیں کر رہا ہوں صرف ایک مثال دے رہا ہوں تاکہ معلوم ہو جائے

کہ اس طرح کے کلیے اور بے تحقیق چلتے ہوئے جملوں سے نئے نقاد اپنا دامن بچائیں اور تنقیدی تحریروں انکار اور مطالعوں کی بنیاد تحقیق پر قائم کریں۔ تحقیق یہی کام کرتی ہے کہ وہ تنقید کی بنیادوں کو درست کر دیتی ہے۔ وہ نکاد و نتائج کو صحیح راستے پر ڈال دیتی ہے۔ اگر اردو تنقید اپنی بنیاد تحقیق پر قائم کرے اور ہمارے نقاد تحقیق و تنقید کو ملا کر ایک کر دیں تو اس سے نہ صرف اردو تنقید کا معیار و وقار بلند ہو جائے گا بلکہ تنقید وہ کام انجام دے سکے گی جو اس کا منصب ہے اور میری آپ سے گزارش ہے کہ آپ اس کام کو اسی طرح انجام دیں۔

یہاں ایک بات کا اعادہ ضروری ہے کہ بغیر تحقیق کے جب کوئی بات کہی جاتی ہے تو پھر نہ صرف وہ غلطی آنے والی نہیں دہرائی میں بلکہ ایک غلطی سے لاتعلو غلطیاں پیدا ہوتی ہیں۔ اس لئے ضروری ہے کہ آپ ہر بات کو خود اپنی آنکھ سے پڑھیں، اور براہ راست اصل مآخذ سے رجوع کریں۔ تحقیق و تنقید میں براہ راست مطالعے اور

تصدیق کی بڑی اور اساسی اہمیت ہے۔ اس بات کو بھی ایک مثال سے واضح کروں گا۔ ”مجمع النفائس“ مرآۃ الدین علی خان آرزو کا مشہور تذکرہ ہے۔ اپنے والد کے ذیل میں خان آرزو نے لکھا ہے کہ ان کا نام شیخ صائم الدین تھا۔ وہ شاعر بھی تھے اور حسانی تخلص کرتے تھے اور انہوں نے ایک مثنوی ”حسن و عشق“ کے نام سے لکھی تھی جس میں ”قصہ کام روپ و کام لقا“ کو تیس دن پر زور انداز میں موزوں کیا تھا۔ یہ بات ایک نہایت جید عالم صاحب علم و فضل بیٹا اپنے باپ کے بارے میں لکھ رہا ہے۔ اس لئے ہمیں مان لینا چاہئے لیکن ایک محقق نقاد کے لئے ضروری ہے کہ وہ مثنوی حسن و عشق سے براہ راست رجوع کرے اور اس امر کی تصدیق کرے کہ اس کا موضوع کیا ہے؟ جب میں نے اس مثنوی کا مطالعہ کیا تو جہاں خان آرزو کے والد کے بارے میں کئی نئی باتیں سامنے آئیں وہاں یہ بھی معلوم ہوا کہ اس میں قصہ کام روپ و کام لقا کو نہیں بلکہ ”منوہر و مدحالت“ کی داستان عشق کو موضوع سمجھنا چاہئے۔ یہ مثال دے کر میں صرف یہ بات واضح کرنا چاہتا ہوں کہ جب خان آرزو جیسا صاحب علم بیٹا اپنے والد کی فارسی مثنوی کے موضوع کے بارے میں یہ غلطی کر سکتا ہے تو ہم اس لئے ضروری ہے کہ ہم اپنی بنیادوں کو قائم کرنے سے پہلے تحقیق کے عمل سے ان کی تصدیق ضرور کولیں۔ یہ مثنوی خان آرزو کی ولادت سے ۲۸ سال پہلے لکھی گئی تھی اور معلوم ہوتا ہے کہ مثنوی کے موضوع کا ذکر کرتے ہوئے یہ مثنوی ان کے سامنے نہیں تھی۔ تحقیق کا بنیادی اصول یہی ہے کہ ہمیشہ اصل مأخذ سے براہ راست رجوع کیا جائے۔ تحقیق نامعلوم کو معلوم بناتی ہے اور ہمدے فکر و نظر اور علم و خبر کو درست و مرتب کرتی ہے۔

تحقیق کرتے وقت ساری بات آپ کے سامنے نہیں ہوتی۔ آپ کو نامعلوم کے ذریعے معلوم کی طرف قدم بڑھانا ہوتا ہے، اگر آپ کو ذرا سی بات معلوم ہو تو آپ اس کی مدد سے پوری بات کی تہہ تک پہنچ سکتے ہیں۔ اس بات کو میں ایک مثال سے واضح کرتا ہوں۔ ”ذکر میر“ محمد تقی میر کی مشہور تصنیف ہے میر صاحب نے ”ذکر میر میں اپنے والد کی وفات کی تاریخ اور مہینہ تو درج کیا ہے لیکن سال نہیں دیا اور لکھا ہے کہ ”میرے والد نے ۲۱ رجب کو دہلی پائی“۔ اب سوال یہ ہے کہ آخر ۲۱ رجب کا کون سا سال تھا۔ اب چند معلوم باتوں کی مدد سے ہم نامعلوم کو دریافت کرتے ہیں۔ میر کی پیدائش ۱۱۳۵ھ میں ہوئی۔ میر نے ذکر میر میں ایک جگہ لکھا ہے کہ عید کے دوسرے دن ان کے منہ بولے چچا امان اللہ کا انتقال ہوا۔ گویا امان اللہ کی وفات عید یعنی شوال کی تاریخ کو ہوئی۔ اس وقت جیسا کہ میر نے خود لکھا ہے کہ ان کی عمر دس سال تھی۔ گویا امان اللہ کی وفات ۱۱۴۵ھ کو ہوئی۔ امان اللہ کی وفات کے بعد میر کے والد جیسا کہ ذکر میر میں لکھا ہے۔ محمد علی قسبی کی حالت غیر ہو گئی۔ ایک دن جب وہ امان اللہ کی فاتحہ چاہے گا مگر وہ بیمار

کر رہے تھے کہ ایک نوجوان بیگ احمد آیا جو ان کے والد کی توجہ کے باعث وہیں ٹھہر گیا اور سات مہینے سخت ریاضت کر کے مرتبہ کمال کو پہنچ گیا۔ یہ سب باتیں ہمیں ذکر میر سے معلوم ہوئیں۔ شوال کے بعد ذیقعد اور پھر ذوالحجہ کا مہینہ آتا ہے جس پر ۱۱۴۵ھ کا سال ختم ہو جاتا ہے۔ اس کے بعد نئے سال یعنی ۱۱۴۶ھ کا پہلا مہینہ محرم آتا ہے۔ گویا ۱۱۴۵ھ کے ذیقعد میں امان اللہ کا جہلم ہوا اور اس وقت احمد بیگ آیا جو سات ماہ رہا۔ اس کے

بالکل صاف منی یہ ہوئے کہ میر کے والد کی وفات ۲۱ رجب ۱۱۴۶ھ کو ہوئی۔ آپ نے دیکھا کہ تحقیق کے ذریعے کس طرح مختلف معلوم اجزا کو ملا کر نامعلوم کو دریافت کیا گیا۔

اس بات کو ایک اور مثال سے سمجھئے، یہ بات کہ میر دلی سے لکھنؤ تکب آئے متنازعہ فیہ رہی ہے۔ میر نے اپنے لکھنؤ آنے کا سال کہیں نہیں لکھا۔ لیکن ذکر میر کی عبارت سے معلوم ہوتا ہے کہ جب میر دلی سے چلے تو اس وقت نجف خان ذوالفقار الدولہ سخت بیمار تھے، لکھنؤ پہنچنے کے بعد میر نے نجف خان کے مرنے کا ذکر کیا ہے کہ میر نے ادھر آ جانے کے بعد وہاں نجف خان بستر عیالات پر تھے، فوت ہو گئے۔ ان الفاظ سے معلوم ہوا کہ میر کے لکھنؤ پہنچنے کے کچھ ہی عرصے بعد نجف خان کے مرنے کی اطلاع ملی۔ معاصر تاریخوں سے معلوم ہوتا ہے کہ نجف خان نے ۲۲ ربیع الاول ۱۱۹۶ھ مطابق ۱۷ اپریل ۱۷۸۲ء کو وفات پائی۔ ربیع الاول فرموی سال کا چوتھا ہے اس سے اس بات کی تصدیق ہوئی کہ میر ۱۱۹۶ھ میں دلی سے لکھنؤ آئے لیکن اب یہ کیسے معلوم ہو کہ یہ مہینہ کون سا تھا؟ اس کے لئے اس معنی تاریخ کا مطالعہ کیا معلوم ہوا کہ نجف خان اواخر صفر یا اوائل ربیع الاول ۱۱۹۶ھ میں ذی فرائض ہوئے، اس وقت میر دلی تھے نجف خان کی تاریخ وفات ۲۲ ربیع الآخر ہے۔ اس وقت میر لکھنؤ میں تھے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلا کہ میر ربیع الاول کے آخر یا ربیع الآخر ۱۱۹۶ھ میں لکھنؤ پہنچے۔

مختلف نوعیتوں کی یہ دو مثالیں میں نے اس لئے پیش کیں تاکہ معلوم ہو سکے کہ معاصر تاریخ کی غیر اور دوسری کتابوں کی مدد سے کیسے نامعلوم کو معلوم کیا جاسکتا ہے اور معلوم کا فائدہ یہ ہے کہ ہم بے بنیاد مفروضات اور چلتے ہوئے بے تحقیق دعویوں سے گریز کرنے لگتے ہیں اور جو بات کہتے ہیں اس کی بنیاد ٹھوس علم پر قائم ہوتی ہے۔ ہمارے تنقید کا روشن مستقبل تحقیق و تنقید کو ملا کر ایک اکائی بنانے سے ہی ممکن ہے۔ اور میرا خیال ہے کہ آپ کو بھی یہی کرنا چاہیے۔

تعداد و تحقیق دونوں کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ اس کا ذہن ہر قسم کے مذہبی، علاقائی، ذاتی و تاریخی تعصب و مخالفوں سے پاک ہو ورنہ صاحب تحقیق و تنقید غلط سمت کی طرف چلا جائے گا اور اس کا سال و کام بے بنیاد

ہو جائے گا۔ میں تعصب کی ایک انتہائی مثال پیش کرتا ہوں۔ سب تذکرہ نگاروں کے برخلاف تذکرہ "خوش معرکہ زیبا" کے مولف سعادت خان ناصر نے خواجہ میر درد کو تعصب پیش لکھا ہے اور اس تعصب کے ثبوت میں ایک واقعہ لکھا ہے کہ "اس صوفی صافی کی نذر کو ایک شخص مینا لایا اور حضرت (خواجہ میر درد) نے پھر اس کا خلوت خانہ خاص میں لٹکایا۔ اس جانور نے یا علی مدد کی صدا کہی۔ باوجود اسے کہ طریقہ فقیری بولی مٹولی کا ہے! اس تعصب پیش

نے زبان اس حیوان مطلق کی علی سے کیجی، نعوذ باللہ من ہذا العقیدہ" ۱۔
یہ واقعہ کسی طرح بھی خواجہ میر درد کے مزاج، خاندانی روایت، صوفیانہ تعلیم و تربیت سے مطابقت نہیں رکھتا۔
میر درد کا وہ سلسلہ تصوف، جوان کے والد خواجہ ناصر عندلیب پر منکشف ہوا تھا اور جو مسلمانوں کے مختلف فرقوں اور گروہوں کو متحد کرنے کی کوشش تھی۔ طریق حسن اور طریق محمدی کہلاتا ہے۔ پھر خود خواجہ میر درد کا سلسلہ نسبت پیمبر و اسطوں سے امام عسکری سے ملتا ہے۔ میر درد نے اپنے والد کی تاریخ "جس مصرع سے نکالی ہے اس میں امامین و علی کے الفاظ امام کے ہیں۔ ع و ارب علم امامین و علی" خود علم الکتاب میں حضرت علی کا ذکر بار بار آیا ہے مثلاً وارد و متعارف بعض آیات مجتہد اہل بیت علیہم السلام "کا پورا وارد ص ۲۵۵ سے ۲۶۷ دیکھ لیجئے۔ آپ کو حضرت علی اور اہل بیت کا نام ملے گا۔ ڈاکٹر وحید اختر نے لکھا ہے کہ ۱

"یہ صوفیانہ وسیع النظری ہی کا نتیجہ ہے کہ وہ مدح صحابہ یا محبت اہل بیت میں غلو کرتے ہیں نہ حد اعتدال سے متجاوز ہوتے ہیں بلکہ دونوں سمتوں میں افراط و تفریط سے کام لینے والوں کو راہ صواب سے ہٹا ہوا مانتے ہیں۔

یہ تو ہم نے داخلی شواہد، خواجہ میر درد کی تحریروں اور ان کی خاندانی روایت کے حوالے سے معلوم کیا کہ تعصب پیش کرتے خواجہ میر درد پر نہیں بلکہ خود سعادت خان ناصر پر عاید ہوتا ہے۔ اب آئیے اس واقعہ کی تحقیق کرتے ہیں اور دیکھتے ہیں اصل واقعہ کیا ہے۔

سعادت خان ناصر کا تذکرہ معرکہ دنیا ۱۲۶۲ھ میں لکھا گیا اس سے تقریباً سو سال پہلے ۱۱۶۵ھ میں مرزا افضل

۱۔ خوش معرکہ زیبا: مرتبہ مشفق خواجہ۔ جلد اول ص ۱۸۰-۱۸۱، مجلس ترقی ادب لاہور ۱۹۷۰ء

۲۔ علم الکتاب، خواجہ میر درد ص ۱۳۷، مطبع الانصاری دہلی ۱۳۰۸ھ

۳۔ خواجہ میر درد ڈاکٹر وحید اختر ص ۶۲، علی گڑھ ۱۹۷۱ء

خان قاضی نے اپنا تذکرہ "تحفۃ الشعراء" لکھا جس میں یہی واقعہ میر عبد المنان عزت کے ذیل میں لکھا ہے کہ:
 مفضل مشہور است کہ جانور مینا کہ نام مبارک حضرت علی فصیح می گفت زبان اورا بریدے۔
 قاضی نے خود اس واقعہ کی تحقیق کی اور بتایا کہ:

«فیراز میر نغان خان خیرہ اش پرید بواب داد کہ آن چہ مردم می گویند غلط۔ آن مینا کہ با علی
 بر زبان می آورد بہ قیمت پانصد روپیہ خریدہ بود چون درخاذا آوردند نام بخستہ فرجام
 را گفت و گنگ شد۔ آن را با لکش واپس دادند»

صداقت خان نامرنے یہ واقعہ ہے وجہ میر درد کے سرخند ہو دیا ہے۔ جب کہ یہ واقعہ جو عبد المنان عزت سے منسوب
 کیا تھا خود بے بنیاد و غلط تھا اب دیکھیے کہ تعصب نے کس طرح حاکم کی ٹوپی خود کے سر پر رکھنے کی کوشش کی ہے
 خود اور محقق دونوں کیلئے ضروری ہے کہ وہ تعصب سے خواہ وہ کسی نوعیت کا ہو بچے اور حقیقت اور سچائی کو اس
 کے اصل روپ میں تلاش کرے اسی وقت فکر و نظر کا ارتقاء ممکن ہے اور خیال و ادراک آگے بڑھ سکتے ہیں۔

اب ایک بات اور آپ کے کام میں توازن ہونا چاہیے۔ آپ کو معلوم ہونا چاہیے کہ کون سی بات کو کتنے الفاظ میں
 بیان کیا جائے تاکہ کل سے اس کا تناسب باقی رہے ہمارے ہاں محققوں کی تحریروں میں یہ عدم تناسب آپ کو اکثر نظر آئے گا شاعر
 مصنف کے حالات زندگی کی بحث اگر موصوفے میں لکھی گئی ہے تو اس کے کام کا جائزہ یا تو سرے سے لیا ہی نہیں گیا ہے یا پھر
 ہے ایک دو صفحے میں محدود کر دیا گیا ہے۔ تو ان اعلیٰ تحقیق اور بلند پایہ تنقید کے لئے ضروری ہے آپ کو اس تناسب
 پر خاص توجہ دینی چاہیے۔

دوسری بات جس سے آپ کو بچنا چاہیے یہ ہے کہ کثرت اہل تحقیق جب کوئی نیا مخطوطہ دریافت و مرتب کرتے ہیں
 اس کی اہمیت کے بارے میں جلد بات ہو کر ایسی رائے دیتے ہیں جیسے لمبی وہ واحد مخطوطہ تھا جس کی اصل اہمیت
 تھی یا اس شاعر یا ادیب کے بارے میں ایسی مبالغہ آمیز رائے دیتے ہیں کہ سب کے سب اس کے سر باندھ دیتے
 ہیں۔ تحقیق و تنقید میں یہ مبالغہ آرائی، یہ عدم توازن یا صفات کا بے جا استعمال کسی طرح مناسب نہیں ہے۔
 اسی طرح تنقید میں "ذاتی مغالطے" سے بچنا چاہیے ذاتی مغالطے سے مراد یہ ہے کہ آپ کا کوئی عزیز دوست یا

تحفۃ الشعراء، مرزا افضل بیگ خان قاضی مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قلیل، ص ۱۸ حیدرآباد دکن ۱۹۶۱ء

تحفۃ الشعراء، مرزا افضل بیگ خان قاضی مرتبہ ڈاکٹر حفیظ قلیل، ص ۱۸ حیدرآباد دکن ۱۹۶۱ء

رشتہ دار کوئی چیز لکھتا ہے۔ تو ذاتی تعلق و مراسم کی وجہ سے آپ اس تحریر کو اس لئے پسند کرتے ہیں کہ وہ آپ کا دوست یا رشتہ دار ہے اور اس تحریر کے حوالے واقعات، پس منظر، آپ فریادہ واقف ہیں اور اسی لئے وہ تحریر آپ سے زیادہ ابلاغ کرتی ہے مجھے یاد ہے کہ ایک نفل میں ایک ایسی تحریر پڑھ کر منائی گئی جس کی تعریف صاحب خانہ ایک ہفتے سے مسلسل کر رہی تھیں۔ لیکن جب وہ تحریر سنی گئی تو صاحب کے سوا کوئی بھی اس سے اس لئے لطف اندوز نہ ہو سکا کہ اس کے حوالے واقعات، اشارات و پس منظر سے صرف وہی واقف تھیں اور تخلیقی سطح پر وہ تحریر دوسروں سے ابلاغ نہیں کر رہی تھی، نقاد کی حیثیت سے آپ کو اس قسم کے ذاتی مثالوں سے بچنا چاہیے ورنہ آپ بے وقعت تحریروں کو اصلی تخلیقات شمار کرنے کی غلطی کے مرتکب ہوں گے اب آخر میں دو چار باتوں کو ایک بار پھر دہرانا چاہتا ہوں۔

۱۔ تنقید کی بنیاد تحقیق پر رکھنی چاہیے اور تحقیق کے دوران اپنی ذات اور تعصبات کو الگ کر کے معروضی انداز سے اصل حقیقت کو تلاش کرنا چاہیے۔

۲۔ کسی موضوع پر لکھنے سے پہلے اس موضوع پر جو کچھ لکھا جا چکا ہے۔ اس کا براہ راست مطالعہ کرنا چاہیے اور پھر مزید فکر کے بعد جو کچھ آپ کو لکھنا ہے اس کی تیاری کرنی چاہیے۔

۳۔ تنقید میں بے اعتبار مفروضات، چلتے ہوئے نتائج اور بے بنیاد کلیتہ سازی سے گریز کرنا چاہیے۔

۴۔ لکھنے سے پہلے آپ کا ذہن صاف ہونا چاہیے اور معلوم ہونا چاہیے کہ آپ کو کیا لکھنا ہے، کیوں لکھنا ہے اور کیسے لکھنا ہے۔

۵۔ اپنے موضوع کے ساتھ آپ کو شب و روز بسر کرنے چاہئیں۔ محنت سے جی نہیں چرانا چاہیے تاکہ آپ جو کچھ لکھیں وہ ایسا ہو کہ کہا جائے کہ اس موضوع کا نہ صرف آپ نے حق ادا کیا ہے بلکہ اس سے بہتر اب تک نہیں لکھا گیا۔ لکھتے وقت کم سے کم لفظوں میں اپنی بات کہنی چاہیے اور اس طور پر کہ وہ دوسروں تک بغیر کسی اشکال کے پہنچ جائے تنقید کے لئے واضح اسلوب ضروری ہے۔

۶۔ آپ کی تحریر میں زاویہ نظر کا ہونا ضروری ہے اور اندازہ نظر اس سوال سے پیدا ہوتا ہے کہ آپ آخر کیوں لکھنا چاہتے ہیں؟

اس میں اور بھی کئی باتوں کا اضافہ کیا جاسکتا ہے لیکن سر دست اتنا ہی کافی ہے یا نہ زندہ صحبت باقی۔

ادب اور تحقیق

ڈاکٹر تبسم کاشمیری

تحقیق میں یہ بات بڑی اہمیت کی حامل ہے کہ مسئلے کے حل کے لئے صحیح طور پر تحقیق کا طریقہ اپنایا جائے۔ اگر محقق صحیح طریق اختیار نہیں کرتا تو وہ کسی طرح صحیح نتائج حاصل کرے گا لہذا کسی مبتدی کے لئے یہ بات خصوصاً توجہ کے لائق ہے کہ وہ کام شروع کرنے سے پہلے کام کے طریق پر بخوبی غور و فکر کر لے اس کا تحقیقی تجربہ اور اس تجربے سے پیدا ہونے والی مہارت رفتہ رفتہ اس صحیح طریقے تک پہنچا سکتی ہے۔ یوں وہ صحیح طریقے میں تحقیق کے فنی اصول اُتر کر نتائج حاصل کر سکے گا۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ تحقیق کی کس قسم پر یقین رکھتا ہے۔ کیا وہ محض حقائق و واقعات کی تلاش کر سکتا ہے یا اس سے آگے تنقیدی تشریح و توضیح کا عمل بھی شروع کرنا چاہتا ہے۔ یہ سب کچھ اس کی افتاد طبع پر منحصر ہے۔

یوں تو تحقیق کے کئی طریقے ہو سکتے ہیں مگر ادبی تحقیق میں مندرجہ ذیل طریقے استعمال کئے جاسکتے ہیں۔

(۱) دستاویزی یا تاریخی تحقیق (DOCUMENTARY OR HISTORICAL RESEARCH)

(۲) وضاحتی تحقیق یا سروے (DESCRIPTIVE RESEARCH OR SURVEY)

(۳) مطالعہ احوال (THE CASE STUDY)

یہ بات واضح رہے کہ کسی مسئلے پر تحقیق کرتے ہوئے ضروری نہیں کہ صرف ایک طریقہ اختیار کیا جائے دو طریقے بھی بیک وقت اختیار کئے جاسکتے ہیں۔ اس کا انحصار تو مسئلے کی نوعیت پر ہے کہ مسئلہ کس قسم کے طریقے کا متقاضی ہے مثلاً فرض کیجئے کہ ایک محقق ترقی پسند تحریک کی تاریخ پر کام کر رہا ہے تو یہ کام وہ تحریک کی تاریخی دستاویزات کی روشنی میں کرے گا یہ تاریخی یا دستاویزی تحقیق کا نمونہ ہوگا۔ اس کے بعد اگر وہ یہ معلوم کرنا چاہے کہ آج کے دور میں اس تحریک کے بارے میں ترقی پسند مصنفین کا کیا نقطہ نظر ہے؟ ماضی کے سفر سے حال تک پہنچنے میں انھوں نے کیا کیا تجربات کئے ہیں؟ تو اس مقصد کے لئے وہ سروے یا وضاحتی تحقیق کا طریقہ اختیار کر سکتا ہے۔ سروے کر کے وہ ایک مجموعی رپورٹ تیار کرے گا جس سے جہد

جدید کے مصنفین میں اس تحریک کے اثرات کا پتہ چل سکے گا۔

یہ بات طے شدہ ہے کہ کسی مسئلے پر کام کرنے کے لئے جس طریقے کو اختیار کرنا ہوتا ہے اس کا دار و مدار مسئلے کی نوعیت اور دستیاب ہونے والے مواد پر منحصر ہے۔ البتہ اس بات کی وضاحت کر دی جائے کہ تحقیق میں پیش کے جانے والے دعوے کا مطالعہ محتاط طرز پر ہی ممکن ہے جس سے کہ حقائق میں غلطیوں کا کم از کم امکان باقی رہ سکے گا۔ اس کے ساتھ یہ امر بھی توجہ طلب ہے کہ تحقیق کا کوئی بھی طریقہ اس وقت تک کامیاب قرار نہیں دیا جاسکتا جب تک کہ اس سے صحیح نتائج حاصل نہیں ہوتے۔ لہذا کسی بھی تحقیقی طریقے کو ہم مقصد قرار نہیں دے سکتے۔ یہ طریقے تو نتائج تک پہنچانے میں ہماری رضائی کا کام کرتے ہیں۔

اب ہم ان تین بڑے خطرات کا ذکر کریں گے جن پر مواد کی تلاش اور تجزیے کے دوران میں کردی نظر رکھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔

ان خطرات میں سب سے پہلا خطرہ یہ ہے کہ کیا مواد وافر مقدار میں موجود ہے؟ ہر مسئلہ کا تجزیہ کرتے ہوئے محقق کو خود سے یہ سوال کرنا ہوگا کہ وہ جن نتائج تک پہنچا ہے ان کے ثبوت کے لئے اس کے پاس کافی مقدار میں شہادت موجود ہے یا نہیں؟ اور اگر شہادت موجود ہے تو کیا یہ قابل یقین ہے؟ اگر شہادت ضعیف ہو یا ناقافی ہو تو ان حالات میں اسے قابل قبول نہیں سمجھنا چاہیے۔

بعض اوقات کوئی محقق کسی بڑے اہم مسئلے کے لئے کسی ایک ضعیف شہادت پر پورے مسئلے پر یا دعوے کی بنیاد رکھ دیتا ہے۔ یہ وہی بات ہوگی کہ نہایت کمزور بنیادوں پر ایک عظیم عمارت کی بنیاد رکھ دی جائے۔ انجام ظاہر ہے کہ کیا ہوگا اس نوعیت کی ضعیف شہادتوں پر اہم قوی اور ادبی مسئلوں کی بنیاد رکھنے والے لوگوں کی نیت پر لازماً شبہ کرنا پڑتا ہے چونکہ ان کے پاس دائرہ اور مستند شہادت کا فقدان ہوتا ہے اس لئے بہت جلد ان کا کام غیر مصدقہ سمجھا جاتا ہے۔

اس مسئلے کی وضاحت کے لئے میں سید طفیل احمد منگلوری کی کتاب "مسلمانوں کا روشن مستقبل" سے ایک مثال دوں گا۔ طفیل احمد نے اس کتاب کے ان ابواب میں جن کا تعلق علی گڑھ تحریک سے ہے یہ پوری کوشش کی ہے کہ سر سید احمد خاں کے سیاسی مشن کو کالج کے پرنسپل پیٹریک کے تابع کردیں انھوں نے اس کوشش میں مسلمانوں کے جداگانہ قومیت کے تصور کو مشربیک سے منسوب کر دیا ہے کہ وہ اس سلسلے میں سر سید کی رہنمائی کر رہے ہیں۔ طفیل احمد کے بنائے ہوئے اس منظر نامے میں سر سید کی اہمیت کٹھن پٹی سی بن کر رہ جاتی ہے لیکن جب ہم سر سید کی تحریروں اور ان کی حیات کا تجزیہ کرتے ہیں تو صورت برعکس ملتی ہے یہ ثابت ہوتا ہے کہ طفیل احمد نے محض ایک آدھ ضعیف روایت کی مدد سے اور اپنے وجدان کی قوت سے یہ سارا منظر نامہ

تیار کیا ہے۔ ان کے پاس نہ ٹھوس شہادت ہے نہ دلائل کا منطقی تجزیہ ہے، نہ استدلال ہے، محض ایک کمزور دعویٰ ہے جو ان کے وجدان میں مرتب ہوتا ہے۔ جداگانہ قومیت کا تصور ان کے نزدیک سڑبیک کی دین ہے۔ جیسا کہ وہ دعویٰ کرتے ہیں۔

”جملہ اقوام ہند کی ریاست کی ایک یکجائی، عظیم الشان تہر جو صدیوں سے جاری تھی، اس سے ہندو مسلمان دونوں یکساں سیراب ہوتے تھے، سڑبیک کا منصوبہ یہ تھا کہ مسلمان اس سے متنفر ہو کر غیر ملکی انجینئروں کی امداد سے اپنے لئے ایک جداگانہ سیاسی نہر نکالیں اور آبِ رسانی کا کام انہیں کے سپرد کر دیں گے۔ بس یہ وہ دعوئی جو سیاسی تاریخ کے ایک نہایت اہم باب کے بارے میں کیا گیا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک اور بڑا دعویٰ کیا گیا ہے، معصوف نے اپنی اس کتاب میں ایک سرخی بنائی ہے۔

”قوم خدا کی، کالج سرسید کا، حکم بیک بہادر کا“

چنانچہ طفیل احمد نے اپنے پورے جائزے میں، سرسید پر یہ الزام مائل کیا کہ انہیں بیک نے جداگانہ قومیت کے تصور کی طرف مائل کیا۔ اس الزام کا حقیقت پسندانہ تجزیہ حیاتِ جاوید کے اس بیان کی روشنی میں کیا جانا چاہیئے۔
۱۹۶۷ء میں بنارس کے بعض سربراہانِ ہندوؤں کو خیال پیدا ہوا کہ جہاں تک ممکن ہو سرکاری عدالتوں میں سے اردو زبان اور فارسی خط کے موقوف کرانے کی کوشش کی جائے اور بجائے اس کے بھاشا زبان جاری ہو جو دیوناگری میں لکھی جائے۔“

سرسید کہتے تھے کہ یہ پہلا موقع تھا جب کہ مجھے یقین ہو گیا تھا کہ اب ہندو مسلمانوں کا بطور ایک قوم کے ساتھ چلنا اور دونوں کو ملا کر سب کے لئے ساتھ ساتھ کوشش کرنا محال ہے۔ ان کا بیان ہے کہ انہیں دنوں میں جبکہ یہ چرچا بنارس میں پھیلا، ایک روز سرٹنکسیر سے جو اس وقت بنارس میں محضر تھے مسلمانوں کی تعلیم کے باب میں کچھ گفتگو کر رہا تھا۔ اور وہ متعجب ہو کر میری گفتگو سن رہے تھے۔ انہوں نے کہا کہ آج یہ پہلا موقع ہے کہ میں نے تم سے خاص مسلمانوں کی ترقی کا ذکر سنا ہے۔ اس سے پہلے تم ہمیشہ عام ہندوستانیوں کی بھلائی کا خیال رکھتے تھے۔ میں نے کہا، اب مجھے یقین ہو گیا ہے کہ دونوں قومیں کسی کام میں دل سے شریک نہ ہو سکیں گی۔ ابھی تو بہت کم ہوا ہے۔ آگے آگے اس سے زیادہ مخالفت اور عناد ان لوگوں کے سبب جو تعلیم یافتہ

کہلاتے ہیں بڑھتا نظر آتا ہے، جو زندہ رہے گا وہ دیکھے گا انہوں نے کہا کہ اگر آپ کی یہ پیش گوئی صحیح ہوئی تو نہایت افسوس ہے۔ میں نے کہا مجھے بھی نہایت افسوس ہے مگر اپنی پیش گوئی پر مجھے پورا یقین ہے۔
طفیل احمد منگلوری نے روشن مستقبل میں ایک اور بیان نقل کیا ہے۔

”آخر عمر تک سر سید علی گڑھ انسٹی ٹیوٹ گزٹ کے ایڈیٹر رہے۔ مگر پچھلے دنوں بوجہ پیرائے سالی اور کالج کے کاموں میں مصروفیت کے انسٹی ٹیوٹ گزٹ میں بہت کم مضامین لکھا کرتے تھے۔ اس لئے انسٹی ٹیوٹ گزٹ کی حالت اچھی نہ تھی۔ مسٹر بیک کو تقریر کرنے اور مضامین لکھنے کا شوق تھا اور بابو سر سید رانا تھہ بنرجی کی تقریر انسٹی ٹیوٹ ہال علی گڑھ میں سننے کے بعد وہ پولیٹیکل ڈنگلی میں اترنا چاہتے تھے اور بنگالیوں کے برے اثرات کا مقابلہ کرنا چاہتے تھے، اور ابھی پائینر وغیرہ بڑے اخبارات تک ان کی رسائی نہ تھی اس لئے انہوں نے سر سید سے کہا کہ آپ کو انسٹی ٹیوٹ گزٹ کی طرف توجہ کرنے کی فرصت نہیں ہے۔ آپ اس کو میرے سپرد کر دیجئے میں اس کی حالت درست کر دوں گا۔ سر سید نے اسے بخوشی منظور کر لیا اور مسٹر بیک نے بنگالیوں اور ان کی تحریک کے خلاف انسٹی ٹیوٹ گزٹ کے ایڈیٹر کی کالم میں مضامین لکھنے شروع کیے جو سر سید سے منسوب ہوئے اور بنگالیوں نے سر سید کو برا بھلا کہنا شروع کیا اور اس طرح بنگالیوں سے اعلانیہ لڑائی شروع ہو گئی،“

طفیل احمد نے کتاب کے حاشیہ میں اس بیان کو علی گڑھ کے ایک بزرگ میر ولایت حسین کے حوالے سے درج کیا ہے۔ سر سید احمد خاں انیسویں صدی کی ممتاز ترین شخصیت ہیں۔ ان کے بارے میں کچھ لکھنے سے پہلے محقق کو اچھی طرح مواد اور شہادت کا جائزہ لینا چاہیے۔ مندرجہ بالا بیان میں یہ دعویٰ ہے کہ مسٹر بیک سر سید کے نام پر مضامین لکھتے رہے اور سر سید نے اس بات کی اجازت بخوشی دے دی۔ یہاں سوال پیدا ہوتا ہے کہ سر سید جیسے شخص کے بارے میں یہ سوچنا ہی غلط ہو گا کہ وہ کسی نو آموز شخص کو ان کے نام سے مضمون لکھنے کی اجازت دے سکتے ہیں جب تک ہمیں اس مسئلے کے بارے میں وافر مقدار میں شہادت نہ ملے ہم اس پر یقین نہیں کر سکتے۔ سر سید کے بارے میں برصغیر کے بہت سے ممتاز محقق کتابیں لکھ چکے ہیں اسی طرح سے بعض مغربی مصنفین بھی کام کر چکے ہیں، مگر یہ بات لکھنے کی کوئی شخص بھی ہمت نہ کر سکا۔ لہذا وافر مقدار میں شہادت کی کمی کے سبب اسے قبول نہیں کیا جاسکتا۔ یہ بیان میر ولایت حسین کا ہے۔ میر صاحب اس زمانے میں طالب علم تھے۔ علی گڑھ میں

سرید تحریک کے خلاف بھی لوگ موجود تھے۔ جو اس نوعیت کی افواہ سازی کر سکتے تھے۔ یہ بیان کسی افواہ کا نتیجہ معلوم ہوتا ہے اور میر صاحب جو غالب علم تھے ان کے ناچختہ ذہن نے اسے قبول کر لیا ہو گا۔ لہذا اس بیان کو ضعیف سمجھ کر اسے قبول نہیں کیا جاسکتا۔ اس لئے طویل احمد نے سرید کے بارے میں جو تاثر لکھا ہے اور جو نقطہ نظر قائم کیا ہے وہ نہایت کمزور بنیادوں پر قائم ہے اور یوں ان کا سارا مفروضہ غلط ثابت ہو جاتا ہے۔ اس لئے کسی بھی دعوے کے ثبوت کے لئے کافی مقدار میں مواد اور شہادت کا ہونا ضروری ہے۔

اسی طرح ہم ایک مثال اور پیش کرتے ہیں۔ عبدالباری آسی کو دو بیاضیں ملی تھیں جن میں انھوں نے غالب کی بعض ایسی غزلیں دریافت کیں جو ان کے کسی دوسرے دیوان میں موجود نہ تھیں اور ان بیاضوں کے علاوہ کسی دوسری جگہ ان کا سرخ نہ ملتا تھا لہذا یہی دو بیاضیں ان کی غزلوں کا واحد ماخذ قرار پائیں۔ جب غالب کے نامور محقق جناب عرشی نے دیوان غالب مرتب کیا تو مذکورہ بالا غزلوں کو بھی اس میں شامل کر لیا مگر ان کے بارے میں ایک نوٹ بھی لکھا۔

”میں اس کلام کو غالب کے یقینی کلام کا درجہ اس وقت تک نہیں دے سکتا جب تک کوئی اور مستند شہادت سامنے نہ آجائے“ ۱

عرشی صاحب کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے دافر مقدار میں شہادت نہ ملنے کے سبب اس کلام کو غالب کے یقینی کلام کا درجہ نہیں دیا۔ عرشی کے بیان پر تبصرہ کرتے ہوئے رشید حسن خاں لکھتے ہیں۔

”عرشی صاحب کی رائے بالکل درست ہے مگر میں یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ ان غزلوں کو محض ان بھولی بیاضوں میں اندراج کی بناء پر شامل دیوان ہونا ہی نہیں چاہیئے تھا“ ۲

حاشیہ میں رشید حسن خاں نے ایک ادبیات کا اضافہ کیا ہے:

”اکثر لوگوں کا خیال ہے کہ یہ غزلیں خود آسی مرحوم کی تصنیف کردہ ہیں۔ اور یہ ظاہر یہ بات

صحیح معلوم ہوتی ہے“ ۳

دوسرا خطرہ مواد پر کام کرتے وقت پیدا ہوتا ہے اور یہ خطرہ شہادت کی صحت اور سند سے متعلق ہے۔ اسی طرح

۱ دیوان غالب نسخہ عرشی ص ۲۸۶ ۲ رشید حسن خاں، ادبی تحقیق مسائل اور تجزیہ ص ۲۴

۳ دیوان غالب نسخہ عرشی ص ۲۴

کسی دتا دیز کو غلط پڑھے جانے سے بھی یہ صورت پیدا ہو سکتی ہے۔

محمد حسین آزاد نے تحسین کی نو طرز مرصع، کا سال تصنیف ۱۲۹۸ھ ۱۲۱۳ھ لکھا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ آزاد کے اس بیان پر انحصار کر کے بلوم ہارٹ ڈاکٹر بمبئی، بجلی تنہا، اور بعض دوسرے مصنفین نے بھی یہی سن اپنے کام میں درج کر دیا ہے مگر بلوم ہارٹ نے جب ۲۲ برس بعد اس کتاب کا دیباچہ پڑھا تو وہ اندھا آفس لائبریری کی فہرست معطلات میں یہ نوٹ بڑھانے پر مجبور ہو گئے کہ "آزاد کا بتایا ہوا اس غلط ہے۔ کیونکہ کتاب کے مصنف کے دیباچے سے نشانہ ہی ہوتی ہے کہ یہ کتاب اس نے شجاع الدولہ کے انتقال ہی کے وقت تقریباً ۱۷۷۵ء میں ختم کر لی تھی اور آصف الدولہ کے انتقال ۱۷۹۸ء سے تو بہت پہلے ختم ہو چکی تھی۔ اس لئے تاریخ تصنیف ۱۷۸۰ء کے قریب ہوگی۔

لہذا ثابت ہوا کہ آزاد کی غلط شہادت کو قبول کرتے ہوئے کتنے ہی نامور محققین ایک بڑی غلطی کا شکار ہوئے۔ لیکن اگر یہ لوگ براہ راست نو طرز مرصع کا دیباچہ پڑھ لیتے تو یہ غلطی نہ کرتے۔

تیسرا خطرہ یہ ہے کہ کہیں مواد میں سے غلط نتائج نہ نکال لئے جائیں۔ بعض اوقات محقق مواد پر زیادہ غور کئے بغیر ایسے معنی اخذ کر لیتا ہے جو کہ درحقیقت اس مواد میں موجود نہیں ہوتے ہیں۔ محقق کسی غلط فہمی کی بناء پر ایسا نتیجہ نکال لیتا ہے۔ مصحفی اور انشاء کے تنازعہ کا ذکر کرتے ہوئے آزاد نے مصحفی کی ایک غزل درج کی ہے اور اس میں موجود سوالوں کو سلیمان شکوہ سے منسوب کر دیا ہے۔

" واضح ہو کہ اول تو مرزا سلیمان شکوہ کی غزل کو مصحفی بنایا کرتے تھے جب سید انشاء پہنچے تو ان کے کلام کے سامنے ان کے شرکب مرادیتے تھے غزل سید موصوف کے پاس آنے لگی چند روز کے بعد شیخ صاحب کی تحواہ میں تخفیف ہوئی، اس وقت انھوں نے کہا۔

چالیس برس کا ہی ہے چالیس کے لائق	تھا مرد معمر کہیں دس بیس کے لائق
اے دلے گئے پچیس سے اب پانچ ہیں اپنے	ہم بھی تھے کہنی دزدوں میں پچیس کے لائق
استاد کا کرتے ہیں امیر اب کے مقرر	ہوتا ہے جو دو ماہر کہ سائیس کے لائق

چارہ کے لگانے سے ہوا دو کا اضافہ
پھر وہ نہ جلے جی میں کہ ہوتیس کے لائق لے

آزاد کے بیان کے پہلے حصے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ مصطفیٰ سلیمان شکوہ کے استاد تھے۔ حالانکہ یہ بات ثابت نہیں ہوتی۔ مصطفیٰ نے اپنے تذکروں میں اپنے تمام شاگردوں کا ذکر کیا ہے جب کہ سلیمان شکوہ کا ذکر بالکل درج نہیں ہے۔ آزاد کے خیال میں مندرجہ بالا غزل کے اشعار میں مصطفیٰ نے مرزا سلیمان شکوہ کو مخاطب کیا ہے صحیح نہیں ہے مندرجہ ذیل باتیں اس سلسلے میں توجہ طلب ہیں۔

۱۔ مصطفیٰ اور انشاء کے تنازعے کا عہد ۱۲۰۸ھ تا ۱۲۱۲ھ ہے جبکہ مذکورہ اشعار مصطفیٰ کے دیوان ہشتم میں ہیں جو ۱۲۲۳ھ کے بعد کی تصنیف ہے۔

۲۔ پہلے شعر کے دوسرے مصرع میں مصطفیٰ خود کو مردِ معمر کہتے ہیں۔ معادِ صمد کے وقت ان کی عمر ۲۷ تا ۵۱ برس تھی اور اس عمر کے آدمی کو معمر نہیں کہتے تھے یا اشعار ۱۲۲۳ھ کے بعد کے ہیں اس وقت ان کی عمر ۶۳ برس سے زیادہ ہو چکی تھی۔

۳۔ تیسرے شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ اشعار جس امیر کے متعلق کہے گئے ہیں۔ مصطفیٰ اس کے استاد ہیں سلیمان شکوہ کے بارے میں بالکل واضح ہے کہ مصطفیٰ ان کے استاد نہیں تھے یہ شعر اس دور کے کسی اور مرثیہ کے بارے میں ہیں۔

۴۔ تیسرے شعر میں سرپرست کو امیر کہا گیا ہے سلیمان شکوہ منغل شہزادے تھے ان کو امیر نہیں کہا جاسکتا ان کو صاحبِ عالم یا مرشدِ زادہ لکھا جاتا ہے۔

مندرجہ بالا مثال ظاہر کرتی ہے کہ مواد کو صحیح طور پر پرکھے بغیر کس طرح سے غلط معنی برآمد ہوتے ہیں۔ اگر آزاد ان اشعار کا تجزیہ کر لیتے تو وہ کسی طور بھی سلیمان شکوہ سے منسوب نہ کرتے لیکن داخلی اجزاء کی مناسب چھان بین کئے بغیر آزاد نے جو نتائج اشعار اخذ کئے۔ ان نتائج کا اشعار سے کوئی تعلق نہ تھا۔ اس طرح آزاد ایک غلط صورتِ حال کو سامنے لائے جس کی تردید اس کے داخلی مواد سے ہوتی ہے۔

اسی قسم کی ایک مثال اردو کے ایک ممتاز نقاد پروفیسر احتشام حسین کی ترجمہ کردہ کتاب "ہندوستانی لسانیات کا خاکہ" کے مقدمے سے پیش کی جاسکتی ہے۔ اصل کتاب توجان جیمز کی ہے۔ احتشام حسین نے ترجمہ کتاب کے ساتھ ہی ایک عالمانہ مقدمہ پیرِ دقلم کیا ہے جس میں ہندوستانی لسانیات کے مسائل پر بھرپور روشنی ڈالی ہے ڈاکٹر زدر اس مقدمے کا ذکر کرتے ہوئے ایک نظریاتی غلط فہمی کی طرف توجہ دلاتے ہیں۔

"احتشام صاحب نے اس موضوع کی تمام مطبوعہ کتابوں کے مطالعہ کا عمدہ بخور نہایت سلیجے

ہوئے انداز میں پیش کیا ہے لیکن بڑی حیرت ہوتی ہے جب یہ جملہ بھی اس مقدمے میں نظر سے گزرتا ہے

"جیولز بلاک دفرائیسی ماہر لسانیات نے جو نظریہ پیش کیا ہے اور جسے ڈاکٹر زدر نے تسلیم کیا ہے

وہ یہ ہے کہ ابتدا میں پنجابی اور کھڑی بولی میں صرف تدریجی فرق رہا ہوگا۔ بعد میں ایک پنجابی بن گئی اور دوسری کھڑی بولی۔ "دہندوستانی لسانیات کا خاکہ ص ۱۵۳"

"حالانکہ نہ تو جیولز بلاک نے یہ نظریہ پیش کیا اور نہ میں نے کہیں اپنی کتابوں میں ان کے کسی نظریے

کی وضاحت یا تائید کی ہے"

تحقیق کے جو طریقے ہم نے بیان کئے ہیں وہ طریقے کسی مقصد کی حیثیت نہیں رکھتے بلکہ یہ ایک ذریعہ ہیں جن سے محقق کسی نتیجہ خیز بات تک پہنچتا ہے۔ وہ ان ذریعوں یا طریقوں سے کسی دعوے کا تجزیہ کرتا ہے۔ کسی خاص دعوے کے لئے کون سا طریقہ مناسب ہے۔ اس بات کا انحصار دعوے کی اپنی نوعیت پر ہے۔ محقق ان طریقوں میں معروضی طور پر سائنسی رویوں سے کام لیتا ہے۔

متن کو غلط طور پر سمجھنے کے علاوہ تحقیق میں کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ محقق متن کی شرح کہتے ہوئے اس میں اپنا متخیلہ بھی شامل کر دیتا ہے اس عمل سے واقعات و حقائق کی شکل کچھ سے کچھ بن جاتی ہے۔ اصل حقائق دب جاتے ہیں اور قیاسی مواد غالب آ جاتا ہے۔ اس صورت حال کا استعمال ہمارے پرانے علماء میں زیادہ ہے جب کہ جدید دور کے علماء اس سے بالعموم گریز کرتے ہیں۔ ہمارے ہاں "آب حیات" اور "شعر العجم" سے اس نوعیت کی بہت سی مثالیں مل جاتی ہیں جہاں ان بزرگ علماء نے زیب داستان کے لئے اپنی طرف سے اضافے کر دیئے ہیں اب اگر کسی محقق نے اصل متن نہیں پڑھا اور محقق نے آب حیات یا شعر العجم کا مطالعہ کیا ہے تو اس کے ذہن میں کسی صورت واقع کے بارے میں وہی نقش بیٹھے گا جو کہ ان کتابوں میں ہے۔ بسا اوقات متخیلہ کا یہ عمل اتنا نفیس اور واقعاتی طور پر بظاہر آتنا ہے ضرر معلوم ہوتا ہے کہ متن میں کسی تبدیلی کا شائبہ بھی نہیں کیا جاسکتا۔ آئیے آب حیات سے ایک مثال پیش کرتے ہیں۔

آزاد نے سودا اور یکین کے معرکے کی روایت داد آب حیات میں تفصیل سے قلمبند کی ہے۔ اس معرکے کو بیان کرتے ہوئے آزاد نے کلیات سودا کے قصیدہ راٹھ کو بنیاد بنایا ہے۔ آزاد نے جو واقعات بیان کئے ہیں ان کے مطابق شیخ زادے سودا کو لے جا رہے تھے۔ اتفاق سے نواب سعادت علی خاں کی سواری آنکلی جسے دیکھ کر شیخ زادے بھاگ نکلے اور سودا کو نواب سعادت علی خاں، آصف الدولہ کے دربار میں لے آئے اور آصف الدولہ کو بتایا کہ سودا کو مرحوم باپ

نے برادر من اور مشفق و ہربان من کہہ کر بلایا تھا مگر وہ نہ آیا۔ آج وہ لکھنؤ میں ہے اور ذلیل ہو رہا ہے۔ اس پر آصف الدولہ نے گرم ہو کر شیخ زادوں کا محلہ اکھڑوانے کا حکم دیا مگر سودا نے خود ہی معافی دلوا دی۔ پھر مکین کو دربار میں بلا کر سرزنش کی۔ لے

”اب اصل قصیدے میں بیان کردہ واقعات ملاحظہ ہوں“

ان واقعات کے مطابق نواب سعادت علی خاں کی وجہ سے سودا کو شیخ زادوں کے زرخ سے نجات ملتی ہے اس کے بعد وہ سودا کو اپنے گھر لے جاتے ہیں آصف الدولہ کے درمیان ہونے والی گفتگو اختراعی ہے۔ سعادت علی خاں سودا کو گھر ٹھہرانا چاہتے ہیں مگر وہ نہیں ملتے اور اپنے گھر چلے جاتے ہیں دوسرے روز آصف الدولہ کو اس واقعے کی اطلاع ملی تو انھوں نے مختار الدولہ سے کہا کہ شیخ زادوں کا محلہ اکھڑوا دو اور مکین کو شہر سے قرا نکلوادو۔ وہ شیخ زادہ کا بہنوئی تھا۔ اس نے انھیں قرا مرزا سے معافی مانگنے کو کہا۔ انھوں نے معافی مانگی تو سودا نے فراخ دلی سے معاف کر دیا اور عطریاں دے کر رخصت کیا۔ آصف الدولہ کے سپاہی موجود تھے۔ سب واقعہ ان کے سامنے ہوا۔ انھوں نے نواب کے گوش گزار کیا اور معاملہ ختم ہو گیا اصل واقعہ یہ تھا، جسے زیب داستان کر کے آزاد نے ایک اور ہی شکل دیدی۔

مندرجہ بالا واقعہ اس امر کی شہادت دیتا ہے کہ کسی دستاویز کے متن کو قرا ہو ہو طور پر قبول نہیں کر لینا چاہیے، ہر ممکن حد تک اس دستاویز سے متعلق دیگر ماخذوں کا بھی مطالعہ کرنا چاہیے تاکہ یہ معلوم ہو سکے کہ دستاویز کے مصنف نے کہیں اس میں کوئی تبدیلی تو نہیں کر دی ہے یا اس میں متخیلہ کا استعمال تو نہیں کیا گیا ہے۔ جس سے کہ اصل واقعہ کچھ کا کچھ ہو گیا ہے۔

لے آپ حیات

پنجاب میں اردو کی سرگزشت کا ایک فراموش شدہ ورق

حافظ محمود شیرانی

بچوں کی تعلیم کے سلسلے میں ہمارے اسلاف نے جو لٹریچر تیار کیا تھا، اس کا ایک شعبہ کتب نصاب کے نام سے موسوم ہے۔ نصابی لٹریچر سے مراد ایسی منظوم و غیر منظوم کتابیں ہیں جن میں ضروریات زندگی اور عام معلومات کے الفاظ اور معانی کو آموزوں کی تعلیم کی غرض سے آسان اور عام فہم زبان میں بیان کئے جاتے ہیں۔ ان میں اختصار کا خصوصیت کے ساتھ لحاظ رکھا جاتا ہے چنانچہ ایک نصاب کی طوالت بالعموم دو سو اشعار تک محدود ہوا کرتی ہے بلکہ یہ درس کی تعداد ہے جس کی بنا پر اس لٹریچر کا نام بالآخر نصاب قلم پایا۔ فقہی اعتبار سے دو سو درہم وہ رقم ہے جس پر حول گزر جانے کی صورت میں زکوٰۃ لازم آیا کرتی ہے۔ چنانچہ یہ رقم 'نصاب' اور اس کا مالک 'صاحب نصاب' کہلاتا ہے۔ ابونصر فراہی نے جو فارسی نصابی ادب کے ابوالبشر مانے جاتے ہیں اپنی مشہور عالم تصنیف 'نصاب الصبیان' کا نام اسی رعایت سے رکھا کیونکہ اس کے اشعار کی تعداد فقہی نصاب کے مساوی ہے۔ ابونصر کے مقلدوں نے بھی عام طور پر اپنے پیش رو کی سنت پر عمل جاری رکھا چنانچہ اکثر ایسی تالیفات کا نام نصاب کے لفظ سے شروع ہونے لگا مثلاً 'نصاب خسرو'، 'نصاب بدیع'، 'نصاب ہنیانی'، 'نصاب کمال الدین'، 'نصاب مقلوب'، 'نصاب میراب' وغیرہ حتیٰ کہ رفتہ رفتہ اس شاخ کا نام ہی نصاب ہو گیا۔

'نصاب الصبیان' کی تکمیل کے بعد جس کا سال تالیف ۶۱۷ھ بیان کیا جاتا ہے، نصابی لٹریچر نے سید ترقی کی ہے اور کتب نصاب ایسے ملک میں جہاں عربی مدخلیہ تحصیل اور فارسی ذریعہ تعلیم رہا ہے بکثرت لکھی گئی ہیں لیکن یہاں ان کی تاریخ و تفصیل قلم بند کرنا مقصود نہیں ہے۔ عہدِ غلیہ سے پیش تر ہندوستان میں جہاں فارسی بھی عربی زبان کی طرح اکتسابی زبان رہا ہے۔ یہ نصاب حسب رواج وقت فارسی میں لکھے جاتے تھے اور دیگر ملک کے نصاب بھی شامل درس تھے لیکن عہدِ اکبری میں جدید تعلیمی تنظیم کے ماتحت عربی زبان سرکاری طور پر تعلیمات سے خارج کر دی گئی۔ اس کی جگہ فارسی کو دے دی گئی۔ یعنی فارسی کی تحصیل مقصد خاص مانی گئی اور میں سمجھتا ہوں (اگرچہ دلتوں کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا) کہ چونکہ تاریخ اس بارے میں خاموش ہے، کہ یہ کسی ایسی زبردست تحریک کا اثر ہے کہ ہندوستان میں پچھلے نصابوں

کے علاوہ ایسے جدید نصاب تیار ہوتے گئے جن میں فارسی کے ساتھ دیسی زبانوں کو بھی ذریعہ تعلیم تسلیم کر لیا گیا۔ ان جدید نصابوں میں سب سے قدیم نصاب 'مطبوعہ انصیان' ہے جو خالق باری کے نام سے مشہور رہا ہے اور جس کی تصنیف عام طور پر امیر خسرو دہلوی کی طرف منسوب کی جاتی ہے لیکن تنقیدی نظر سے یہ عقیدہ ناقابل قبول ہے خود اس نسخے میں جو قرآنی اشہادت موجود ہے وہ ہمیں تیسری صدی ہجری سے لگے نہیں بڑھاتی۔ مگر اس میں بھی شک نہیں کہ خالق باری اردو کا سب سے قدیم نصاب ہے جس سے ہم واقف ہیں۔ علی ہذا دیگر دیسی زبانوں کے نصابوں میں بھی اسے اولیت کا فخر حاصل ہے۔

ایسا معلوم ہوتا ہے کہ دیسی زبانوں میں نصاب لکھے جانے کی تحریک تقریباً ایک ہی زمانے میں نمودار ہوتی ہے۔ سب سے پہلے یہ نصاب اردو زبان میں شروع ہوئے۔ اس کے بعد ہندوستان کے دوسرے صوبوں کی زبانوں میں لکھے جانے لگے۔ پنجاب نے اس تحریک کو بے حد فروغ دیا اور ایسے نصاب جن میں ذریعہ تعلیم پنجابی تھی، کثرت کے ساتھ لکھے گئے۔ ان میں سب سے قدیم واحد باری ہے جو ۱۶۹۹ یا ۱۶۸۳ بکری میں ۱۰۳۰ اور ۱۰۳۴ ہجری کے مطابق ہے، تالیف ہوتی ہے۔ واحد باری کے بعد ایک لمبا سلسلہ ان نصابوں کا چلتا ہے جن میں ایسے نصابوں کے نام جن تک میری رسائی ہوئی ہے۔ حسب ذیل ہیں۔

۱۔ رزاق باری 'از اسماعیل' تالیف ۱۰۷۱ھ (۲۷۰) رزاق باری 'از مصطفیٰ' ۱۰۸۵ھ (۳۱) ایرو
 باری 'از کھرمل' ۱۱۰۵ھ (۱۳) اللہ باری 'از امید' ۱۱۹۶ھ (۵) ناصر باری 'از مفتی شمس الدین' ۱۲۰۸ھ
 مسند باری 'از کنیش داس بڈہرہ قانڑن گوٹی' ۱۲۲۰ھ (۷) قادر باری 'از مظفر' ۱۲۳۳ھ (۸) واسح
 باری 'از یکدل' ۱۲۳۱ھ (۹) رحمت باری 'از مولوی رحمت اللہ' ۱۲۳۲ھ (۱۰) فارسی نامہ از عبد الرحمن
 مسوری (۱۱) نصاب ضروری از خدا بخش (۱۲) اللہ باری دیگر (۱۳) یا وہیل (۱۴) اعظم باری
 ۱۵۔ صادق باری (۱۶) فارسی نامہ از شیخ محمد اسی سلسلے کی کڑیاں ہیں جن کے زمانہ تالیف سے ہم ناواقف ہیں
 بہر حال یہ فہرست ہے اس نصاب کی جو فارسی کے آلتاب کے خیال سے بہ زبان پنجابی تیار
 کیا گیا ہے اور یہ امر ظاہر ہے کہ میری فہرست مکمل نہیں ہے۔ خدا وہ دن جلد لائے جب اہل وطن اللہ
 سے بقیۃ الصالحات کی تلاش اور حفاظت کے واسطے کوئی جنبش کریں۔

آہم برسر قصہ پنجابی زبان کے نصابی لٹریچر کا جائزہ دیتے وقت ہم ایک نہایت غیر متوقع صورت
 حال سے دوچار ہوتے ہیں اور وہ یہ ہے کہ جہاں بچوں کے لئے پنجابی زبان ذریعہ تعلیم ہے وہاں

اردو بھی یہی حیثیت رکھتی ہے ہم یہاں ایسٹ انڈیا کمپنی کی آمد کے بعد کے زمانے کا ذکر نہیں کر رہے ہیں بلکہ سکھ شاہی اور متلیہ دور کا۔ یہ امر موجودہ نسل کے لئے باعث حیرت ہو مگر مجھ کو اس صداقت کے اظہار میں کوئی تامل نہیں ہے کہ اردو صوبوں سے قطع نظر اردو زبان پنجاب میں قدیم زبان مان لی گئی ہے۔ ہمارے اسلاف کا رویہ اس مسئلے کے متعلق بالکل واضح اور قطعی تھا۔ انہوں نے پنجاب میں پنجابی کے ساتھ اردو کو فراموش نہیں کیا تھا۔ گویا پنجاب میں دو زبانیں ذریعہ تعلیم بنی رہیں۔ اس نقطہ نظر سے انہوں نے ابتدائی سنی بچوں کو دونوں زبانوں سے واقف کرنا ضروری سمجھا تھا اور ان کی تعلیم میں دونوں قسم کے نصاب شامل کر لئے تھے۔ چنانچہ پنجابی زبان کے مشہور نصاب 'واحد باری' اور 'رازق باری' کے ساتھ ساتھ اردو کے نصاب 'خالق باری' اور 'حمد باری' بھی درس میں پڑھائے جاتے تھے۔

'خالق باری' پنجاب میں بے حد مقبول رہی ہے اور مکتبوں میں شرت کے ساتھ پڑھائی گئی ہے چنانچہ وارث شاہ بھی اپنی تالیف 'میر رانجھا' میں اس کا ذکر کرتے ہیں۔

اک نظم دے در کس ہر کرن پڑ حدے نام حق تے خالق باریاں تی

گلستان، بوستان، نال بہار، دانش، طوطی نامہ تے رازق باریاں تی

میر رانجھا ۱۱۸۰ھ میں نظم ہوتی ہے۔ اس سے ظاہر ہے کہ خالق باری، وارث شاہ کے عہد میں پنجاب کے مکتب میں عام طور پر پڑھائی جا رہی ہے۔ خالق باری کے متعدد نسخے نوشتہ پنجاب میری نظر سے گزرے ہیں جو سوڑیڑھ سو سال پہلے کے نوشتہ ہیں اس صوبے میں خالق باری کی مقبولیت کی ایک دلیل یہ بھی ہے کہ پنجاب کے نصابی لٹریچر پر اس کا بے حد اثر ہے۔ اس کی تقلید میں نصاب لکھے جاتے ہیں، بلکہ نام بھی اسی طرز کے اختیار کئے جاتے ہیں۔ چنانچہ ذیل کی کتب کے نام بہ تقلید خالق باری رکھے گئے ہیں۔

(۱) واحد باری (۲) رازق باری (۳) ایزد باری (۴) اللہ باری (۵) نامہ باری (۶) صنعت باری (۷)

عادر باری (۸) واسع باری (۹) رحمت باری (۱۰) اعظم باری (۱۱) صادق باری (۱۲) اللہ باری (دیگر) (۱۳)

رازق باری (دیگر)۔

پنجابی زبان کے سب سے پہلے نصاب یعنی 'واحد باری' میں ایسے آثار موجود ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ کتاب خالق باری کی ممنون ہے، حتیٰ کہ خالق باری کے مصرعے اور شعر تک اس میں دخل کر لئے گئے ہیں۔ میں ایک دو مثالیں دیتا ہوں۔

’خالق باری‘

آتش آگ آب ہے پانی خاک دھول جو باد اورانی
’واحد باری‘

عمر پھوپھی نتو عمر نانی آتش آگ آب ہے پانی
’خالق باری‘

دیگ مانڈی کچھ ڈوٹی بیحطا تابہ کزگان اسدت کڑاہی دتوا
’واحد باری‘

دیگ مانڈی کچھ ڈوٹی بیحطا تاب و کزغان ہے کڑاہی جوتوا
’خالق باری‘

چالنی عزباں چپا کی آسیا دیگ داں چوہا دکنہ و کوٹھیا
’واحد باری‘

چھانی عشر سال چکی آسیا چینی سرپوش چلہا دے گیا
خالق باری کے مخطوطات میں جو نوشتہ پنجاب میں، ایک امر اور دیکھا جاتا ہے، وہ یہ ہے
کہ اس کے ہندوستانی تلفظ کو پنجابی رنگ کے تلفظ میں تبدیل کرتے کی کوشش کی گئی ہے جس سے ظاہر
ہے کہ یہ کتاب عرصہ دراز تک اس صوبے میں داخل درس رہی ہے۔

خالق باری کے بعد مجھے ’نصاب سہ زبان‘، عرف ’صمد باری‘ یا جان پہچان کا ذکر کرنا چاہیے
جو یہ زبان ہر بانی لکھا گیا ہے۔ یہ زبان بعض امور میں اردو سے کسی قدر مختلف ہے ورنہ دونوں ایک ہی
ہیں بلکہ جن نام میں یہ نصاب تالیف ہوا ہے اس وقت کی اردو اور ہر بانی میں کوئی فرق نہیں ہے۔ عبدالواسع
عبدعالمگیر کے بزرگ ہیں اور کئی تالیفات مثلاً شرح بوستاں، شرح زلیخا، رسالہ عبدالواسع اور غرائب اللغات
کے مصنف ہیں۔ ان کا نصاب پنجاب کے مکتبوں میں بڑے شوق و ذوق کے ساتھ پڑھایا جاتا تھا۔ اس
نصاب کے متعدد نسخے نوشتہ پنجاب میری نظر سے گزر چکے ہیں اور اس قدر مقبول ہے کہ پنجابی زبان کے
خبرہ نصاب یعنی ’فارسی نامہ‘، واحد باری، اور اللہ باری کے ساتھ بیسیوں مرتبہ لاہور کے مطبعوں
میں چھپ چکا ہے۔

اردو زبان اس صوبے میں اس قدر مقبول رہی ہے کہ

خود اہل پنجاب نے اس زبان میں نصاب تیار کئے ہیں۔ ان میں سب سے قدیم مولوی اسحاق لاہوری کا ایک نصاب ہے جو یہ عہد شاہ جہان ۱۰۵۰ھ کے قریب تالیف ہوتا ہے۔ مولوی اسحاق نے دو نصاب لکھے ہیں اور دونوں 'فرح البصیان' کے نام سے موسوم ہیں۔ ان رسالوں میں اگرچہ پنجابی زبان کا چھنیٹا بعض موقعوں پر نظر آتا ہے، لیکن اردو الفاظ کی کثرت ہے اور تشریحی زبان فارسی ہے۔ میں بعض مثالیں دیتا ہوں۔

حیراج رگ زن آمد مجروح بداں تو گھائل

حق راستی تہختہ در ہندوی است مسائل

طاؤس مور ز غنک کونیل سیاہ کالی

جنت بہشت سرگ است داں نخل بند مالی

برگستان پاکھر زریں بداں سنہری

شق پارہ موش پران در ہندوی گلہری

زارغ و کلاغ کریا گو سپندر شاط بکری

چوں دیوچہ است اچی جوک عنکبوت مکرانی

خمیازہ نازہ یا شد در ہندوی ارباسی

مکھک فراق ہدی تھک است خندہ ہاسی

اشخازدان تر سچی خفت موزہ موز کسلا

بصرہ چہ پشک میگن مدور کلورخ ڈھیللا

مسار میخ آہن مہر سناں بر چھی

کفگیر کفچہ ڈوٹی چوں نیغطور است کر چھی

یہاں میں اسی تالیف سے بعض الفاظ درج کئے جاتے ہیں جن سے ناظرین اس کی زبان اور

اردو پنجابی الفاظ کا تناسب معلوم کر سکیں گے۔

(۱) الی (۲) ایڑن (۳) چوری (چوئری) (۴) جیٹھ (۵) جیٹھا (۶) ہندو (۷) کھلی

- (۷) ناد (دنا قوس) (۸) کولا (۹) کولا (کڑلم) (۱۰) گیکھٹی (۱۱) بجلی (۱۲) سونڈ (۱۳) منگنا (مانگنا) (۱۴) چھجا (۱۵) پکھا (پنکھا) (۱۶) کاجی (۱۷) پینگری (۱۸) ہولان (۱۹) ستور (۲۰) دھوپ (۲۱) مچان (۲۲) چھکا (چھینکا) (۲۳) وگالی (جگالی) (۲۴) کنوار (۲۵) کالی کنگنی (۲۶) کوٹھی (۲۷) اسی (۲۸) میتھی (۲۹) سرسوں (۳۰) ڈوٹی (۳۱) ہنگ (دہنگ) (۳۲) سنگ (سینگ) (۳۳) جوار (۳۴) مسر (۳۵) مسر (۳۶) بارڈی (۳۷) (سلی) (۳۸) نابیر (ناریل) (۳۹) پنڈ (کھجور) (۴۰) سپاری (۴۱) اکھروٹ (۴۲) بلی (بجلی) (۴۳) ڈیکار (ڈکار) (۴۴) گمری (۴۵) کھیرا (۴۶) پھٹ (پھوٹ) (۴۷) تیار (تسکالی) (۴۸) بیگن (۴۹) توری (دترٹی) (۵۰) توہر (تھوہر) (۵۱) پھلسا (۵۲) جوا (جواسا) (۵۳) گھٹلی (گھٹلی) (۵۴) سک (۵۵) پیتل (۵۶) لوہا (۵۷) دگھان (۵۸) کھوٹا (۵۹) ولور (۶۰) نس (۶۱) باتھ (۶۲) سالہ (۶۳) پھوپھی (۶۴) جوڑا (۶۵) پکی (۶۶) پالک (۶۷) پالک (۶۸) سار (سار) (۶۹) ساکھی (۷۰) جالی (جال) (۷۱) سوکن (۷۲) ماموں (۷۳) چاچا (۷۴) کاجا (کچا) (۷۵) گنگا (گورنگا) (۷۶) دی (۷۷) مسکہ (۷۸) مکھن (۷۹) رائی (۸۰) ملائی (۸۱) چھاچھ (۸۲) مدھاتی (درٹی) (۸۳) سرمہ دانی (سرمہ دانی) (۸۴) تیل (۸۵) پٹی (۸۶) کولہو (۸۷) کھل (۸۸) آٹا (۸۹) گالا (۹۰) گاڑی (۹۱) بھیدیا (بھیدیا) (۹۲) چینا (۹۳) سہا (دخروش) (۹۴) میتا (۹۵) سندلیہ (۹۶) گروہ (۹۷) کوہل (۹۸) تیترا (تیترا) (۹۹) جوک (جوتک) (۱۰۰) گھڑا (۱۰۱) نیول (نیولا) (۱۰۲) کچھو (کچھو) (۱۰۳) کچھو (کچھو) (۱۰۴) چھپکلی (۱۰۵) ڈھکلی (دھکلی) (۱۰۶) یہ کل ایک سو چھ الفاظ ہیں جن میں الفاظ ذیل بہ تفاوت لہجہ پنجابی ملتے جلتے ہیں۔
- (۱) بھٹیا (بھٹیا) (۲) کولا (کڑلم) (۳) منگنا (مانگنا) (۴) پکھا (پنکھا) (۵) ہولان (ہولا) (۶) چھکا (چھینکا) (۷) ہنگ (دہنگ) (۸) سنگ (سینگ) (۹) مسر (مسور) (۱۰) وگالی (جگالی) (۱۱) ہڈی (بجلی) (۱۲) پھٹ (پھوٹ) (۱۳) جوا (جواسا) (۱۴) سار (سار) (۱۵) گنگا (گورنگا) (۱۶) کچھو (کچھو)

ان سوالہ تعظروں میں اکثر ایسے ہیں جن کو صرف لہجے کے فرق نے پنجابی بنادیا ہے مثلاً ہینگ، سینگ

پھوٹ اور گونگا وغیرہ اور میں سمجھتا ہوں کہ مصنف کے مقایسے میں کاتب اس تریم کا زیادہ ذمہ دار
 کئی ایسے نصاب ملتے ہیں جن میں آدھی اردو اور آدھی پنجابی ہے لیکن میں ان سب سے قطع نظر کر کے
 ”اللہ ہادی“ یا ”ذوق الصبیان“ کا ذکر کرتا ہوں جو ۱۲۰۷ھ کی تالیف ہے۔ اس کے مصنف حافظ احسن اللہ
 بن حافظ ہدایت اللہ بن لاہوری ہیں۔ حافظ صاحب کا پیشہ معلوم ہے: اس کے ساتھ کتابت اور مہر کئی بھی
 کرتے ہیں: نہایت زور نویس ہیں اور کتابیں کثرت کے ساتھ نقل کی ہیں۔ ان کی ایک ضخیم تالیف ”منہاج
 الافواہ“ ہے۔ اس کے صفحوں کی تعداد ۹۰۳ اور فی صفحہ ۱۹ سطریں ہیں۔ اس حساب سے اشعار کی تعداد سترہ ہزار
 کے قریب ہوگی۔ ”منہاج الافواہ“ کی زبان فارسی ہے، مصنف کی توجہ عربی الفاظ کی طرف تمام تر مبذول ہے لیکن
 ایک دل چسپ پہلو اس تالیف کا یہ ہے کہ اس میں اردو الفاظ بھی کثرت سے لائے گئے ہیں۔ مگر ”منہاج الافواہ“
 پر تبصرے کا یہ موقع نہیں ہے اس لئے میں اس ضخیم تالیف سے دست کش ہو کر حافظ صاحب کی دوسری
 تالیف ”ذوق الصبیان“ کے متعلق چند الفاظ کہنا چاہتا ہوں۔

ایک معلم سب سے زیادہ بچوں کی ضروریات سمجھنے کا اہل ہے۔ جب لاہور میں بیٹھ کر حافظ احسن اللہ
 اردو کا نصاب تیار کرتے ہیں تو ہم سمجھ سکتے ہیں کہ اس کی از حد ضرورت ہوگی ”ذوق الصبیان“ کی تشریح
 زبان اردو ہے۔ حافظ صاحب اپنے دیباچے میں لکھتے ہیں کہ اس سے قبل میں نے اس مضمون پر ایک بڑی
 کتاب تیار کی ہے لیکن وہ بچوں کے لئے ذہنی و دشوار ہے، اس لئے نصاب ہذا کو آسان ہندی زبان
 میں تیار کیا ہے، سال تصنیف ۱۲۰۷ھ ہے۔ اردو زبان کے متعلق حافظ صاحب فرماتے ہیں: یہ
 ہندی زبان بہت آسان ہے: بڑی خوشی کے ساتھ اسے پڑھتے ہیں اور پسند کرتے ہیں۔ اب میں نمونہ
 کلام دکھانے کے لئے ”ذوق الصبیان“ کے دیباچے سے ایک اقتباس دیتا ہوں۔

حسن نام اک عاجز بندہ	ملاں، کاتب، مہر کنت رہ
احسن اللہ کی ہے یہ رعایت	اس کی ہدایت اس کی عنایت
اس کا وطن لاہور نگر ہے	کمتر کہتر اور احقر ہے
اس کی داتا خطا کو بخشتے	اس کے مانتا پست کو بخشتے
کہیاں ہیں یہ کیتیاں بیستاں	نارسی عربی ہندی باتاں
لڑکے میرے پاس ہیں پڑھتے	لوگ ہیں مجھ کو مسلاں کہتے

آگے ایک کتاب لکھی ہے
 پر وہ بہت دراز دکلاں ہے
 یہ آسان اور ہندی بولی
 خوشی خوشی وہ پھڑتے ہیں اداس کو
 ذوق البصیاں نام رکھا ہے
 جو کوئی اس کو پھڑے پھڑا دے
 دے اصلاح جو ہو دے بھلائی
 بحر فروغ تقارب میزان
 اس پر محنت بہت کئی ہے
 لڑکوں کی ابھی کند زبان ہے
 لڑکوں کو ایک کھیل ہے کھولی
 چشم و سراو پر دھرتے ہیں اداس کو
 سال اداس در باغ کہا ہے
 عیب ستارے اور بنا دے
 مجھ کو دے دعا وہ بھائی
 فنن فنن فنن فنن فنلاں

ذیل کا اقتباس اصل نصاب سے دیا جاتا ہے۔

دل و جگر ہے ہیا کیلجہ
 امر کینز ہے لونڈی باندی
 رہا سوتا سیم در ہے
 عاشق مٹراں بندہ چیرا
 حلقہ دورہ گردہ گھیرا
 بار بوجھ انبار ہے تودہ
 لڑہو حزن سیاہی سودا
 پتہ زہرہ تلخہ صفرا
 گھیا کدو گزنگلر شلغم
 بیچ ہے اندر پیروں باہر
 کلا سر ہے مغز ہے بھیجا
 جیتل نعتہ دھنہ چاندی
 ٹریا کو یا ڈھال سپر ہے
 خیمہ تنبہہ منترل ڈیرا
 گشت دگزار گزر ہے پھیرا
 بھڑا نہو ہی آنتر رودہ
 طحال سپر زتلی منخ گودا
 دشت و بریا باں صحرا
 لیس لعاب کف و جھگ بغم
 باگھ غضنفر شیر ہے ناہر

مصنف کا طرز بیان شگفتہ اور زبان نہایت صاف ہے بعض بعض موقعوں پر پنجابی

لہجہ نظر آتا ہے۔ میں چند شعرا ایک اور مقام سے نقل کرتا ہوں

سکین دوست ہے یار تحلیل
 ہتا بیش بس و بسیار
 نقوڑا اندک کم و قلسیل
 انستروں زیادہ و انستروں

فیل اور پیل اور مکنا ماتی
 سنگ و سنگ و نافہ کارواں
 پتھر سنگ رتن ہے جوہر
 مرلے چورس گرد ہے کول
 اجرو اجرت مزد و مزدوری
 مرجان بس کلی اور مونگا
 عریب مسافر ماندہ تھکا
 سنگ ہے کتا گریہ علی
 باگھ بگھیلہ شیر اسد ہے
 ماہی مچھلی سینار نہنگ
 آہو ہرنی سپہا خرگوش
 دے دپری جو گزرا کھل پر سوں
 کھل پر سوں آئندہ جو آدے
 ہم دم جمرہ سیلی ساتھی
 سوداگر تاحیر بازار گالی
 مروارید موتی درو گوہر
 نرخ بہا اور قیمت مول
 روغن گھیو ملیدہ چوری
 صم و بکم ہے ڈورا گونگا
 پرندہ پنکھی بادکش پنکھا
 جہاں آباد شہر ہے دلی
 سباع درندہ دام و رد ہے
 ہندی چیتا یوز پلنگ
 کھال رات جو گزری دوش
 کھنڈ آلی سر شنف ہے سر سوں
 فردا اور یس فردا بھادے

ادپر کے اقتباسوں میں آنند رانت اکھل رکل (گرننگلو دشلم) گھیو (گھی) چوری
 (ملیدہ) کلی (موزنگ) ڈورا (بہرا) وغیرہ پنجابی زبان کے ذخیرے سے تعلق رکھتے ہیں۔ آنت نیجا
 اور کلی وغیرہ کا صحیح ترجمہ بھی ہو سکتا ہے۔ گرننگلو آج کل پنجابی مانا جاتا ہے اور اردو میں غیر مستعمل ہے
 لیکن منلیہ عہد سے قبل کے اہل لغات اس لفظ سے واقف ہیں اور قدیم تلفظ وہی ہے جو آج پنجاب میں رائج
 ہے۔ چنانچہ ادات الفضلہ (تالیف ۱۸۲۲ء) میں چنڈ کا مرادف گرننگلو دیا گیا ہے۔ شرف نامہ احمد
 مینری (۱۸۷۷ء) میں گانگلو اور منوید الفضلہ (۱۹۲۵ء) میں گنگلو لکھا ہے۔
 خاتمہ:

ختم مرتب پورا سارا
 تنکا نخس ہے پیچھے پس ہے
 آخر اور رک عجیب تیار
 پورا سارا تانے بس ہے
 تو بھی بس اب بس کر احسن
 پھر درود اور حمد ذوالمن

مانگ خدا سے ہی مدد بخشنے رب گناہ تناسی
بندہ منگتا کرے دعائیں مولیٰ صاحب دانا سائیں

”دریاغ“ اس تالیف کا مادہ تاریخ ہے جس سے ۱۲۰۷ھ برآمد ہوتا ہے اور ۱۷۹۳ء کے برابر ہے۔ اسی سال تیمور شاہ درانی کا انتقال ہوتا ہے اور شاہ زبان تخت نشین ہوتا ہے۔ لاہور میں کھولے کا قبضہ ہے؛ سوہیا سنگھ اور لہنا سنگھ کی حکومت ہے۔ خلاصہ یہ ہے کہ پنجاب میں اردو نصابوں کا ردواج، نیز اردو نصابوں کی اس صوبے میں تصنیف و تالیف ہمیں اس نظر سے کو تسلیم کرنے پر مجبور کرتی ہے کہ پنجابی زبان کی طرح اردو زبان بھی اس صوبے میں قدیم سے ذریعہ تعلیم رہی ہے اس میں شک نہیں کہ اردو پنجاب یہ عہد شاہان متلیہ بولی اور سمجھی جاتی رہی ہے، لیکن ہم کو یہ علم نہیں تھا کہ کہ بچوں کی تعلیم میں بھی اس سے کام لیا جا رہا ہے، خالق باری کے بعد اردو کا سب سے قدیم نصاب ’فرح البصیان‘ پنجاب میں لکھا جاتا ہے۔ یہ امر شاید ان بزرگوں کی آنکھیں کھولے جو آج پنجاب میں اردو کے استحقاق کو نظر انداز کرتے ہیں اور پنجابی کے لئے اصرار کرتے ہیں۔ ہم پنجاب کے ساتھ اردو کے قدیم تعلقات کی داستان سے بالکل بے خبر ہیں لیکن اس سلسلے میں جو بعض واقعات گذشتہ چند سالوں میں روشنی میں آئے ہیں ان سے بھی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ اردو کے روابط اس صوبے کے ساتھ نہایت قدیم اور گہرے ہیں۔ اردو اور پنجابی کی صرف و نحو ان زبانوں کے اتحاد اور قرابت کی طرف دلائل کرتی ہے۔ اردو کا سب سے قدیم فقرہ جو ہمیں معلوم ہے، پنجاب ہی کے ایک شیخ حضرت فرید الدین گنج شکر کی یادگار ہے۔ مسلمانوں میں سب سے اول جس شاعر نے ہندی دیوان لکھا وہ لاہور کے مشہور شاعر خواجہ مسعود سعد سلمان ہیں۔ سب سے پہلے جس شخص نے دوہرہ لکھا، وہ یہی شیخ فرید الدین مذکورہ بالا ہیں۔ گجرات و دکن میں اگرچہ اردو تالیفات دسویں صدی ہجری سے شروع ہو جاتی ہیں لیکن شمالی ہندوستان میں دو صدی بعد تک ان کا پتہ نہیں چلتا۔ دہلی میں ابھی اردو دبستان قائم بھی نہیں ہو چکا ہے کہ پنجاب میں لوگ اردو زبان میں مثنویاں لکھنی شروع کر دیتے ہیں میر لوہر دستگیر کے شیخ غلام محی الدین تصوف مثنوی ’گلزار فقرا‘ ۱۱۳۱ھ میں ختم کرتے ہیں؛ ثنائے کے مشہور شیخ غلام قادر ۱۱۵۵ھ سے قبل مثنوی ’رزا العشق‘ لکھتے ہیں۔ اسی ثنائے کے ایک

اور مصنف عاجز و تخلص ہیں جو سیف الملوک و بدیع الجمال کا قصہ فارسی سے اردو میں نظم کرتے ہیں۔ ایک اور بزرگ تحسین ہیں 'جو ایک نظم موسوم بہ 'دارث' کے مالک ہیں' جس میں مصنف ایک شاگرد کی دعوت پر جو دیوان زادوں میں سے ہے، اپنے میرپور کے سفر راہ کی مشقت و صعوبت، میزبان کی بے اعتنائی، وہاں سے واپسی اور گھوڑے کی مذمت و دیگر واقعات بیان کرتا ہے۔ یہ تالیفات جو اند کے ازبیا رے و مشتے نمونہ از خردارے کا حکم رکھتی ہیں، خالص پنجاب کی پیداوار ہیں جن پر ہندوستان کا اثر مطلق نہیں ہے۔ یہ لوگ نہ ہندوستان گئے اور نہ اردو دانوں سے تعلق میں آئے لیکن اردو میں اپنی تالیفات لکھ رہے ہیں۔ یہی تلاش کرنی چاہیے ان بزرگوں کی جو دلی کی درکنار حوزہ پنجاب کے دارالسلطنت لاہور سے بھی فاصلے پر رہ کر ان دور افتادہ مقامات میں جہاں اردو بولنے والا ہمیتوں کیا بیکہ برسوں بھی ان سے تعلق میں نہیں آ سکتا ہو گا اردو زبان کی تحریک کو زندہ رکھتے ہیں۔ اب تا وقتیکہ ان تالیفات کے پڑھنے والے پنجاب میں موجود نہ ہوں ان کا منصہ شہود و پیرا ناممکن نہیں۔ اس لئے اس لئے بحیرہ کی روشنی میں ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ پنجاب میں کم و بیش ہر عہد میں اردو کے لئے سرگرمی رہی ہے۔

مقدمہ قواعد اردو

ڈاکٹر مولوی عبدالحق

اردو زبان دنیا کی جدید زبانوں میں سے ہے اور ابھی ابھی اس نے اپنے بل بوتے پر کھڑا ہونا سیکھا ہے۔ زبان نہ کسی کی ایجاد ہوتی ہے اور نہ کوئی اسے ایجاد کر سکتا ہے۔ جس اصول پر بیج سے کوئی پھوٹتی پتے نکلتے، شاخیں پھیلتی، پھل پھول گتے ہیں اور ایک دن وہی ننھا سا پودا ایک تناور درخت بن جاتا ہے۔ اسی اصول کے مطابق زبان پیدا ہوتی، بڑھتی اور پھیلتی پھولتی ہے، اردو اس زمانے کی یادگار ہے جب مسلمان فاتح ہندوستان میں داخل ہوئے اور اہل ہند سے ان کا میل جول روز بروز بڑھتا گیا۔ اس وقت تک کی زبان میں خفیف سا تغیر پیدا ہوتا چلا گیا جس نے آخر ایک نئی صورت اختیار کی، جس کا ان میں سے کسی کو سان گمان بھی نہ تھا۔ مسلمان فارسی بولتے آئے تھے اور ایک ایک زمانے تک ان کی زبان فارسی ہی رہی۔ دربار و دفاتر میں بھی اسی کا سکہ جاری تھا۔ ہندوؤں نے بھی اسے شوق سے سیکھا۔ اس زمانے میں فارسی لکھنا پڑھنا ہندی میں داخل تھا۔ فارسی کے علاوہ عربی مسلمانوں کی مذہبی اور علمی زبان تھی۔ دستار فضیلت کا ملنا بغیر تحصیل زبان عربی ناممکن تھا کیونکہ مسلمانوں کے علوم و فنون کا خزانہ اسی زبان میں مدفون ہے۔ ادھر تک میں جو زبان (قدیم ہندی یا پرکرت) رائج تھی اسے بھی مسلمانوں نے سیکھا۔ عوام و ہی زبان بولتے تھے چنانچہ اس مخلوط زبان میں بڑے بڑے شاعر ہوئے، مسلمان شاعری درباریوں اور علما و دانشمندان نے بھی یہ زبان سیکھی اور اس میں تالیف و تصنیف بھی (جو زیادہ تر نظم تھی) کی۔ غرض ہندوستانیوں کے اس میل جول اور خلاط سے ایک نئی زبان جنم لیا جس کا نام بعد میں اردو رکھا گیا، اردو کے معنی لشکر کے ہیں اور لشکر کی زبان جیسی ہوتی ہے ظاہر ہے یعنی آدھا تیرا آدھا بیڑا، اس لئے اول اول ثقہ لوگ اس کے استعمال سے بچتے رہے اور اس کے لکھنے پڑھنے کو غار سمجھتے رہے لیکن رفتہ رفتہ اس کے قدم جمتے گئے اور منلیہ سلطنت کے آخری دور

میں شعرا نے اس بچے کو اپنے سایہ عاطفت میں لیا اور پال پوس کر بڑا کیا۔ بہت کچھ صفائی پیدا کی اور نئی تراش خراش سے آراستہ کیا۔ مغلیہ سلطنت کے زوال پر سمندر کے راستے ایک نئی قوم ہندوستان پر مسلط ہوئی جو ہندو مسلمانوں سے بالکل غیر تھی۔ اس قوم نے اس کی انگلی پکڑی اس نے انگلی پکڑتے ان کا پہنچا پکڑا اور دربار سرکاری اس کی رسائی ہو گئی اور رفتہ رفتہ دنیا تر سے فارسی کو نکال باہر کیا اور خود اس کی کرسی پر جلوہ گر ہوئی۔ آخر ہندوستان کی قدیم راج دھانی اس کا جنم بھوم اور دود آب اس کا وطن ہوا۔ اب دور دور پھیل چلی ہے اور ہندوستان کے اس سرے سے اُس سرے تک چلے جائیے ہر جگہ بولی اور سمجھی جاتی ہے بلکہ ہندوستان کے باہر تک جا پہنچی ہے۔ سب سے بڑھی چڑھی بات یہ ہے کہ یہ تین مختلف جلیل القاد قوموں کی یعنی ہندو، مسلمانوں اور انگریزوں کی جہتی ہے اور ان تینوں کی متفقہ کوششوں کی عظیم الشان یادگار ہے۔ تینوں نے اسے سیکھا پڑھا، لکھا۔ تینوں نے اس کی ترقی میں مقدور بھر کوشش کی اور اب تینوں کی بدولت اس رستے کو پہنچی کہ دنیا کی جدید زبانوں میں شمار کئے جانے کے قابل ہوئی۔

اردو ہندی نژاد ہے اور قدیم ہندی یا پراکرت کی آخری اور سب سے شائستہ صورت ہے۔ ہندی بولی اور فارسی کے میل سے بنی ہے اس میں جو سنسکرت اور پراکرت کے الفاظ ہیں وہ زمانہ دراز کے استعمال اور زبانوں پر چڑھ جانے سے ایسے ڈھل گئے ہیں کہ اصل الفاظ میں جو بھداہن اور کڑختگی اور تلفظ اور بیچے کی وقت تھی بالکل جاتی رہی اور چھٹ چھٹا کر پاک صاف سے سادھے رہ گئے جس سے زبان میں لوج گھلاوٹ اور صفائی پیدا ہو گئی۔ اردو کے ہندی نژاد ہونے میں کوئی شبہ نہیں کیونکہ بیرونی زبانوں کا اثر صرف اسماء و صفات میں ہوا ہے ورنہ زبان کی بنیاد یہیں کی زبان پر ہے۔ تمام حروف فاعلی، مفعولی، اضافت، نسبت، ربط وغیرہ ہندی ہیں۔ ضمیریں سب کی سب ہندی ہیں۔ افعال سب ہندی ہیں لیکن عربی فارسی الفاظ کے اضافے نے مختلف صورتوں میں اس کی اصل خوبی میں اضافہ کر دیا ہے۔ ہندی الفاظ میں دل نشینی کا خاص اثر ہے اور عربی فارسی الفاظ میں شان و شوکت، اور زبان کے لئے ان دونوں عنصروں کا ہونا ضروری ہے عربی فارسی الفاظ نے نہ صرف لغت اور نحو میں بلکہ خیالات میں بھی وسعت پیدا کر دی ہے جس سے اس کا حسن و بآلا ہو گیا اور وہ زیادہ وسیع اور کارآمد بن گئی۔ مگر اصل بنیاد جس پر وہ قائم ہے ہندی ہی ہے۔ محض غیر زبانوں کے اسماء و صفات کے اضافے سے اس کے ہندی ہونے میں مطلق فرق نہیں آسکتا مثلاً آج کل بہت سے انگریزی لفظ داخل ہوتے جاتے ہیں لیکن اس سے زبان کی اصلیت

ماہیت پر کچھ اثر نہیں پڑ سکتا۔ ایک دوسری بات اردو زبان میں یہ ہے کہ وہ اس اصول پر قائم ہے جو تمام جدید زبانوں میں اس وقت پایا جاتا ہے۔ یعنی صورت ترکیبی سے حالت تفصیلی کی طرف اس کا رجحان ہے۔ قدیم زبانوں میں یہ بڑی دقت تھی کہ ایک ہی لفظ کو ذرا ذرا سے فرق اور پھیر سے مختلف صورتوں میں لے آتے تھے اب دوسرے الفاظ کی مدد سے مرکب صورتیں پیدا ہو گئی ہیں اور وہ دقیق جاتی رہی ہیں۔ اردو کو بھی اس قید سے آزادی مل گئی ہے۔ غرض یہ زبان مختلف حیثیوں سے ایسی قبول صورت ہو گئی ہے کہ اس کی ترقی میں شبہ نہیں ہو سکتا۔ اس کی صفائی، فصاحت اور صلاحیت اور ہندی فارسی عربی اور انگریزی کے مختلف مفید اثرات اس امر کا یقین دلاتے ہیں کہ وہ دنیا کی ہونہار زبانوں میں سے ہے اور ایشیا میں ایک روز اس کا ستارہ چمکے گا۔

مجھے خوب یاد ہے کہ کئی سال کا عرصہ ہوا کہ میرے ایک دوست نے جلسے میں تذکرہ نامیری کتاب صرف دیکھو اردو کے متعلق کہا کہ انجمن ترقی اردو (حیدر آباد کن) اسے چھپوا دے تو بہت اچھا ہو۔ اس پر ہمارے ایک عالم دوست نے فرمایا کہ صرف دیکھو کی کتابیں بچوں کے لئے ہوتی ہیں، انجمن کی طرف سے ایسی کتابوں کا طبع ہونا ٹھیک نہیں۔ مجھے اس میں کلام ہے کہ صرف دیکھو کی کتابیں بچوں کے لئے مخصوص ہیں بلکہ میری رائے میں انہیں اپنی زبان کی صرف دیکھو پڑھانا مضر ہے۔ البتہ یہ میں تسلیم کرتا ہوں کہ ایک زعمہ اور جدید زبان کے لئے گریمر صرف دیکھو کی چنداں ضرورت نہیں ہوتی۔ لیکن سوال یہ ہے کہ آخر گریمر کی ضرورت پڑی کیوں؟ جب ہم دنیا کی مختلف زبانوں پر نظر ڈالتے ہیں اور ان کے دب کی تاریخ بغور پڑھتے ہیں تو ہمیں معلوم ہوتا ہے کہ ابتدا میں گریمر کی ضرورت اس وقت واقع ہوئی جب کہ ایک زبان والوں نے دوسری زبان کے حاصل کرنے کی کوشش کی۔ اول اول خود اہل زبان کو کبھی اس کی ضرورت محسوس نہیں ہوئی۔ مثل دوسرے علوم و فنون کی ضرورت نے اسے بھی ایجاد کیا اور زبان کے سب سے پہلے علمی نخوی وہ لوگ تھے جنہوں نے سب سے اول علمی طور پر زبانوں کی تعلیمی صرف دیکھو کے قواعد کی تدوین انہیں معلمین السنہ کا کام تھا۔

زبانوں کا سیکھنا سکھانا نسبتاً جدید زمانے کی ایجاد ہے جو آج کل خاصا پیشہ ہو گیا ہے۔ قدیم زمانے میں لوگ غیر زبانوں کے سیکھنے کی ضرورت نہیں سمجھتے تھے۔ مثلاً کسی قدیم یونانی یا عرب کو کسی غیر زبان کے سیکھنے کا کبھی خیال نہیں آتا تھا اور وہ کیوں سیکھتا؟ اس لئے کہ یونانی سوائے یونانیوں کے اور عرب سوائے عربوں کے سب کو وحشی خیال کرتا تھا۔ غیروں کی زبان سیکھنا ان کے آداب و اطوار کا اہتمام کرنا اس کے لئے عار اور موجب

ذلت تھا۔ یہی وجہ ہے کہ یونانی غیر اقوام کو ایک لوسائی یعنی بے زبان اور عرب دوسروں کو عجم یعنی گونگے اور پول اپنے پڑوسی اہل جرمن کو نیمیا یعنی گونگے بہرے اور ہندو اپنے سوا دوسروں کو ملیکھ (ملیچھ) کہتے تھے۔ ملیکھ یعنی ملیچھ کے اصل معنی ایسے شخص کے ہیں جسے صاف طور سے بولنا نہیں آتا۔

جب یونانیوں کو دوسری اقوام سے سابقہ پڑا اور ان سے بات چیت کی ضرورت ہوئی تو بڑی دقت پیش آئی۔ اگر ہر شخص اپنی ہی زبان بولنے پر اصرار کرے تو دوسروں کی کیوں کر سمجھے۔ ان کے لئے غالباً غیر زبانوں کے سیکھنے کی پہلی محرک تجارت ہوئی اور دوسری محرک اسکندر کی فتوحات۔ ایران اور ہندوستان کی فتوحات نے یونانیوں پر ثابت کر دیا کہ دوسری قومیں بھی زبان رکھتی ہیں۔ لیکن طرہ یہ ہے کہ بہ نسبت یونانیوں کے دوسری اقوام میں جنہیں یونانی وحشی کہتے تھے، زبانیں سیکھنے کی زیادہ صلاحیت تھی۔ اسکندر کی فتوحات نے باہمی میل جول کا رستہ کھول دیا تھا اور اسکندر یہ مختلف اقوام، مختلف زبانیں بولنے والوں اور مختلف مذاہب کے لوگوں کا سنگم ہو گیا۔ گواہی بتدانی تعلق تجارتی تھا لیکن فرصت کے اوقات میں دوسرے معاملات اور مباحث بھی خود بخود زیر بحث آ گئے۔ علاوہ اس کے خود یونانی بھی اسکندر یہ میں موجود تھے جو قدیم حالات کی تحقیق میں مصروف تھے اور اسی طرح مصریوں، ایرانیوں اور یہودیوں کے علم ادب و معتقدات بحث میں آ گئے۔ اگرچہ اسکندر یہ میں دوسری اقوام کے علم و ادب کے متعلق ایک دھچپی پیدا ہو گئی تھی لیکن زبان کی تحقیق و تنقید دوسری زبانوں کے مطالعہ سے پیدا نہیں ہوئی بلکہ خود یونانی زبان کی مختلف شاخوں پر غور کرنے سے اس کا آغاز ہوا اور سب سے بڑی وجہ اس کی ہومر کی کتاب ہوئی۔ سب سے اول ان علمائے زبان کی تنظیم کی طرف توجہ کی جو قدیم اساتذہ اور خاص کر ہومر کی تصانیف کو صحت اور تنقید کے ساتھ شائع کرنے لگے اور کرسٹ تھے۔ مختلف نسخے اسکندر یہ اور پرمکاس میں یونان کے مختلف حصوں سے وصول ہوئے جن میں آپس میں بہت کچھ اختلاف تھا اس لئے ان علماء کو مجبوراً یونانی گریمر کی صحیح صورت قائم کرنے پر متوجہ ہونا پڑا۔ اس میں شک نہیں کہ ان لوگوں نے اول یونانی زبان کا تنقیدی نظر سے مطالعہ کیا اور اس کی تنظیم کی اور مختلف اجزائے کلام کا اختیار قائم کیا اور الفاظ کے مختلف عملوں کے لئے اصطلاحی الفاظ گھڑے، لیکن تاہم حقیقی اور ابتدائی گریمر ابھی تک ہمیں لکھی گئی تھی۔ پہلا حقیقی نجوی ڈائوٹی سی آس تھریس تھا۔

یہ شخص جیسا کہ اس کے نام سے ظاہر ہے تھریس کا باشندہ تھا لیکن وہ اسکندر یہ میں رہتا تھا۔

بعد ازاں وہ روم گیا جہاں اس نے یونانی زبان کی تعلیم دینی شروع کی اور معلیٰ پیشہ اختیار کیا اور اپنے رومن

شاگردوں کے لئے زبان کی پہلی گریڈ لکھی۔ اگرچہ گریڈ کا ڈھانچہ پہلے سے موجود تھا لیکن اس نے پہلے کے تفسیروں اور نقادوں کے نتائج سے نائدہ اٹھا کر یہ کتاب مرتب کی۔ یونانیوں کے لئے نہیں کیونکہ انہیں ضرورت نہ تھی، وہ اپنی زبان سے خود واقف تھے بلکہ اہل روم کی تعلیم کے لئے۔ اس شخص کے بعد اور لوگ پہنچے اور معلمی یا مترجمی کا پیشہ کرنے لگے۔ یہ پیشہ وہاں اچھا خاصا اور محترم سمجھا جاتا تھا۔ کیونکہ رومن لوجواؤں کو یونانی پڑھنے لکھنے اور بولنے کا ایسا ہی شوق اور ضبط تھا جیسا آج کل ہندی لوجواؤں کو انگریزی پڑھنے لکھنے اور بولنے کا ہے۔ یہاں تک کہ بچوں کو اڈل یونانی پڑھائی جاتی تھی اور بعد میں لاطینی۔ یونانی آداب و تہذیب کا اختیار کرنا اور یونانی جاننا شرافت کی علامت سمجھی جاتی تھی۔ بعینہ جیسے ہمارے ہاں آج کل انگریزی پہنا دانا، انگریزی بات چیت، انگریزی طرز معاشرت باعث فخر خیال کی جاتی ہے۔ گو رومانے یونان کو فتح کیا تھا لیکن علمی لحاظ سے وہ خود اس کا مفتوح ہو گیا۔ غرض یونانی زبان کے سیکھنے اور یونانی کتابوں کے ترجمے کا عام رواج ہو گیا اور اسی وجہ سے یونانی گریڈوں کی ضرورت ہوئی اور جب لاطینی گریڈ لکھی گئی تو یونانی اصطلاحات لاطینی لباس میں ترجمہ ہو کر داخل ہو گئیں اور اس جدید لباس میں یہ گریڈ دہزار سال سے یورپ پر چھائی ہوئی ہے بلکہ آج اس کا اثر ہندوستانی مدارس اور ہندوستانی زبانوں میں بھی پایا جاتا ہے۔

جب ہم عربی زبان کی صرف و نحو کی ابتدا پر نظر ڈالتے ہیں تو بعینہ یہی صورت وہاں بھی پیش آتی۔ جس طرح ہومر کی کتاب کی درستی اور صحت کے لئے اڈل اول نحو کے ابتدائی اصول پر نظر لگائی اسی طرح قرآن پاک کے الفاظ کی صحت قائم رکھنے کے لئے سب سے پہلے زبان کی نحو کی طرف مجبوراً توجہ کرنی پڑی۔ سب سے پہلا شخص ابوالاسود دؤلی تھا جسے ایک قاری کو قرآن کی آیت غلط پڑھتے ہوئے سن کر یہ خیال ہوا کہ اگر خدا نحو استہ یہ حالت رہی تو اندیشہ ہے کہ قرآن پاک کے معانی کچھ کے کچھ ہو جائیں گے۔ ابتدا میں عربی رسم الخط ایسا تھا کہ اس میں نقطے اور اعراب نہ تھے اور اس لئے اعراب اور نقطے ایجاد کرنے پڑے۔ صرف و نحو کا خیال بھی اسی قسم کے واقعات سے پیدا ہوا۔ خصوصاً جب اہل عجم مذہب اسلام میں داخل ہوئے اور عربی زبان کا اثر وسیع ہونے لگا تو عجمی زبان کے بولنے میں طرح طرح کی غلطیاں کرنے لگے۔ زبان کے خراب اور سخی ہونے کا اندیشہ ہوا۔ اس پر سے ابوالاسود کی تحریک پر حضرت علی نے نحو کا پہلا قاعدہ بتایا کہ "سار کلام اس سے خالی نہیں کہ یا تو اسم ہو گا یا فعل

یا حرف نہ چنانچہ اس پر سے ابوالاسود نے اڈل اڈل قواعد فن لسان کی تدوین کی۔ جب عربوں کی فتوحات کا دائرہ وسیع ہوا اور عربی زبان کی روشنی بھی ساتھ ساتھ پھیلنا شروع ہوئی تو قواعد زبان کی ضرورت روز بروز بڑھنے لگی۔ کوفہ و بصرہ میں نخویں کے درالگ الگ مذاہب قائم ہو گئے جن کے مباحث پر اس وقت نظر ڈالنا ہمارے مقصد سے خارج ہے۔ غرض ہوتے ہوتے نوبت یہ پہنچی کہ نخویا تو زبان سیکھنے کا اہل تھی یا خود ایک مستقل فن ہو گئی اور ایک نخوی کی ایسی ہی عزت ہونے لگی جیسے کسی عالم فاضل کی۔ عربی صرف و نحو کی تدوین میں عجمیوں نے بہت بڑا حصہ لیا کیونکہ ضرورت زیادہ انہیں کو تھی، اور بڑی بڑی ضخیم کتابیں لکھیں اور اس میں وہ بحثیں اور نزاکتیں پیدا کیں کہ یہ فن خاصا فلسفہ ہو گیا اور اس کے پڑھنے پڑھانے میں مبالغہ کے ساتھ بڑے بڑے اہتمام ہونے لگے جس کا اثر اب تک باقی ہے۔ عربی زبان اور صرف و نحو کا اثر فارسی، ترکی، اردو و زبانوں پر بہت کچھ ہوا ہے اور اب تک عربی اصطلاحات صرف و نحو ان زبانوں کی قواعد میں برابر جاری ہیں۔ بلکہ فارسی اردو کی صرف و نحو عربی کی صرف و نحو کی نقل ہے اور نقل کیا کی ہے منہ چڑایا ہے۔ غرض کہنے کی یہ ہے کہ عربی صرف و نحو کو زیادہ رونق اور عروج عجمی علماء کی بدولت ہوا ہے موجودہ زبان فارسی کو دیکھا جائے تو اس کی صرف و نحو صاف اور سیدھی اور مختصر ہے اور اس میں مطلق وہ پیچیدگیاں نہیں جو قدیم زبانوں یا اردو زبان میں ہیں۔ لیکن یا لوگوں نے عربی کے تتبع میں اس کی بھی خوب مٹی خراب کی۔ زبان کچھ کہتی ہے اور گریمر کچھ اور بعینہ یہ مثل صادق آتی ہے۔

من چہ سرایم و طنبورہ من چہ سارایم

لیکن تاہم بڑی جھلی جو کتابیں فارسی صرف و نحو، تنقید زبان، منابع، بدائع اور لغت پر لکھی گئی ہیں وہ سب زیادہ تر تو اہل ہند یا بعض اور سیردی لوگوں کی تصنیف سے ہیں۔ اہل زبان نے کبھی اس پر قلم اٹھانے کی زحمت گوارا نہیں کی۔ اور حقیقت بھی یہ ہے کہ انہیں اپنی زبان کی صرف و نحو لکھنے کی ضرورت ہی نہ تھی اور نہ کبھی انہیں اس کا خیال آیا۔ وہ ان کی مادری زبان تھی۔ پیدا ہوتے ہی وہی آدازیں ان کے کانوں میں پڑتی تھیں اور ہوش سنبھالتے ہی وہی زبان جو سنتے تھے بولتے تھے۔ صرف و نحو تو وہ پڑھے جس کی مادری زبان نہ ہو۔ اور یہی وجہ ہے کہ فارسی کی صرف و نحو غیروں نے لکھی۔

اس کے بعد جب ہم اردو زبان پر نظر ڈالتے ہیں تو اس کی حالت سب سے عجیب و غریب ہے اس کی صرف و نحو کی طرف ابتداء میں نہ صرف کسی اہل ہند بلکہ ایشیا بھر میں کسی شخص کا خیال دگیا اور خیال کیا تو غیروں

نے اور غیر بھی کیسے بات چیت اور زبان ہی میں غیر نہیں بلکہ صورت شکل، عادات و اطوار، طریق مانند و بود، طرز خیال غرض گفتار رفتار و کردار میں بھی غیر ہیں اور ایسے غیر کہ باوجودیکہ دو سو ڈیڑھ سو برس ایک سرزمین میں ایک ساتھ رہتے گزر گئے ہیں مگر اب تک غیریت نہیں گئی۔ میرا مطلب ان اہل فرنگ سے ہے جو آگ لینے آئے تھے اور گھر کے مالک بن بیٹھے۔ اہل یورپ کے آنے سے اس ملک کو اگر کچھ فوائد پہنچے ہیں تو ان میں سے بلاشبہ ایک یہ بھی ہے کہ انہیں نے ایک ایسی زبان کی سرپرستی اور تقویت میں ہاتھ بٹایا جو ملک کی مختلف اقوام کی متحدہ اور مشترکہ زبان تھی۔ اگرچہ اس میں ان کی ذاتی غرض پنہاں تھی کیونکہ بغیر ایک ایسی زبان سیکھے ان کو اپنی اغراض میں کامیابی نہیں ہو سکتی تھی۔ مگر ذاتی اغراض کے ساتھ ملکی اغراض بھی خود بخود انجام پا گئے۔ ان لوگوں کے اس زبان پر توجہ کرنے اور سیکھنے سے بھی یہ صاف عیاں ہے کہ یہ زبان ملک کی عام زبان تھی۔ ان حضرات کو ملک کی کسی زبان سے نفرت تھی نہ نفرت، وہ ایسی زبان سیکھنی چاہتے تھے جو ہر جگہ کارآمد ہو اور ان کے کاروبار اور معاملات میں سہولت پیدا کرے اور وہ سوائے اردو کے کوئی دوسری زبان نہ تھی لہذا اس کی تحصیل میں انہوں نے کوشش کی اور بے شک یہ ان کے اغراض کے لئے مفید بھی ثابت ہوئی۔

جہاں تک تحقیق کی گئی ہے اس سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ پہلا یورپین جس نے ہندوستانی زبان کے قواعد لکھے وہ جان جو شوا کیشور تھا جو پرثویا کے شہر ایل بھن میں پیدا ہوا۔ مذہب میں یہ لوتھر کا پیرو تھا یہ شخص شاہ عالم بادشاہ (سنہ ۱۷۰۸-۱۷۱۲ء) اور جہاں دار شاہ بادشاہ (سنہ ۱۷۱۲ء) کے دربار میں بطور ڈچ سفیر کے حاضر ہوا۔ ۱۷۱۱ء میں وہ ڈچ ایسٹ انڈیا کمپنی کا ناظم تجارت بمقام سورت مقرر ہوا وہ لاہور سے آتے جاتے وقت براستہ دہلی آگرے سے گزرا لیکن یہ بالیقین نہیں کہا جاسکتا کہ وہ وہاں ٹھہرا بھی یا نہیں۔ اگرچہ وہاں اہل ڈچ کا ایک کارخانہ سہت کے تحت میں موجود تھا۔ اس کا مشن لاہور کے قریب ۱۰ دسمبر ۱۷۱۱ء کو پہنچا اور جہاں دار شاہ کے ہمراہ دہلی واپس ہوا اور آخر کار اس مقام سے ۱۲ اکتوبر ۱۷۱۲ء کو روانہ ہو کر ۲۰ اکتوبر کو آگرے پہنچا اور پھر آگرے سے سورت واپس چلا گیا۔ ۱۷۱۶ء تک وہ تین سال سورت میں ڈچ کمپنی کا ناظم (ڈائریکٹر) رہا اس کے بعد وہ ایران کا سفیر مقرر ہوا اور آبادیا سے جولائی ۱۷۱۶ء میں روانہ ہوا۔ اس وقت اسے ایسٹ انڈیا میں ڈچ کی ملازمت کرتے ہوئے تین سال ہو گئے تھے اور اصفہان سے واپس ہوتے وقت ملکی فارس کے مقام گمبرون میں بہ علالت بیمار

اس نے ہندوستانی زبان کے قواعد اور لغت پر کتاب لکھی جو ڈیوڈل نے ۱۹۲۲ء میں چھاپ کر شائع کی۔ قیاس یہ ہوتا ہے یہ کتاب اس نے ۱۹۱۵ء کے لگ بھگ تالیف کی ہوگی۔ یہ کتاب لیٹن زبان میں ہے لیکن ہندوستانی الفاظ اور عبارتیں رومن حروف میں ہیں۔ البتہ حروف کے پیشوں میں ہندوستانی الفاظ بعینہ لکھے ہیں اور ان الفاظ کا اطلاق زبان کے طریقے پر ہے۔ ایک بات اس قواعد میں قابل لحاظ یہ ہے کہ حرف فاعلی ”نے“ کا کہیں ذکر نہیں ہے اور علاوہ ہم کے وہ آپ کو بھی جو درجو گجراتی زبان میں استعمال ہوتا ہے جمع مشکلم کی ضمیر بتاتا ہے۔

کیشلر کی گریمر کے طبع ہونے کے دوسرے سال مشہور مشنری شلنز کی کتاب ہندوستانی زبان (اردو) کی قواعد پر شائع ہوئی۔ سنہ طبع ۱۹۲۲ء یہ صاحب کیشلر کی گریمر سے واقف تھے اور اپنی کتاب کے دیباچے میں اس کا ذکر بھی کیا ہے۔

شلنز کی گریمر بھی لیٹن میں ہے مگر ہندوستانی الفاظ فارسی عربی خط میں ہیں اور ان کا تلفظ بھی ساتھ ساتھ لاطینی میں دیا ہے۔ ناگری حروف کی بھی تصریح کی ہے مگر بعض حروف بالکل ترک کر دیئے ہیں وہ ضما کر شخصی کے واحد جمع سے واقف ہے لیکن افعال متعدی کے زمانہ ماضی کے ساتھ ”نے“ کے استعمال سے واقف نہیں اور یہی اسی پر موقوف نہیں بلکہ اکثر قدیم کتب قواعد میں ”نے“ نظر انداز کر دیا گیا ہے جس کی وجہ یہ ہے کہ پرانی اردو میں ”نے“ کا استعمال بالائتزام نہیں ہوتا تھا۔

ہیڈلے کی گریمر ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی اس کے بعد متعدد کتابیں ہندوستانی زبان کے قواعد کے متعلق لکھی گئیں جن میں سے زیادہ مشہور پرتگیز گریٹیکا انڈوستان ہے۔ لڑبن میں ۱۹۱۸ء میں شائع ہوئی اس کے بعد کا وہ زمانہ ہے جب کہ جان گلگرسٹ نے ہندوستانی زبان کی خدمت شروع کی۔ لیکن جان گلگرسٹ کی خدمات کا ذکر کرنے سے قبل ہم ایک شخص سے بی ڈف کا ذکر کرنا چاہتے ہیں۔ اس نے اپنے حالات خود اپنی کتاب کے دیباچے میں لکھے ہیں مختصر یہ ہے کہ یہ شخص مدراس میں ۱۸۷۱ء میں آیا اور غالباً بنیڈ ماسٹری کی خدمت پر مامور ہوا۔ وہاں دو سال قیام کرنے کے بعد گلگرسٹ چلا آیا۔ وہاں اس کی ملاقات ایک پنڈت سے ہوئی جس سے اس نے سنسکرت، بنگالی اور ہندوستانی (جسے وہ ہندوستان کی مخلوط زبان کہتا ہے) پڑھنی شروع کی۔ کچھ دنوں بعد اس نے دونوں کا ترجمہ بنگالی میں کیا اور اس کے اپنے بیان کے بموجب ان میں سے ایک نالک عام طور پر پبلک میں پسند

یک گیا اور اس کی بہت تعریف ہوئی۔ ایڈنگ لکھا ہے کہ اس کے بعد وہ مغل بادشاہ کے ہاں تھیں گے کا منتظم ہو گیا اور آخر مشرق میں بیس سال کے قیام کے بعد انگلستان واپس چلا گیا۔ لندن میں اس نے اپنی گریمر شائع کی اور روسی سفیر ڈون رو سے ملاقات پیدا کی، اس نے اسے روس بھیج دیا جہاں وہ فارن آفس میں ملازم ہو گیا اور سرکار کی طرف سے سنسکرت کا مطبع قائم کرنے کے لئے اسے بہت کچھ رقم دی گئی۔ لیکن اس کی ہندوستانی گریمر دیکھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ شاید بہ نسبت ہندوستانی زبان کے اس کا علم بنگالی اور سنسکرت میں زیادہ ہو۔ کیونکہ اس نے ہندوستانی گریمر میں نہ صرف الفاظ کا تلفظ غلط لکھا ہے بلکہ قواعد کے بیان کرنے میں بھی بہت سی صریح غلطیاں کی ہیں۔

ڈاکٹر جان گلگرسٹ کا نام اردو کے محسنوں میں نہایت ممتاز ہے اور اردو زبان کا مورخ ان کا ذکر بغیر احسان مندی اور شکرگزاری کے نہیں کر سکتا۔ انہوں نے نہ صرف زبان اور قواعد زبان اور لغت پر اعلیٰ درجے کی کتابیں لکھیں بلکہ چند خاص اہل زبان حضرات کو جمع کر کے ان سے ایسی کتابیں لکھوائیں جن میں سے بعض ہمیشہ زندہ رہیں گی۔ ڈاکٹر صاحب نے اردو کی خدمت کا کام سلسلہ میں شروع کیا اور فورٹ ولیم کالج اردو زبان کی تالیف و تصنیف کا مرکز انیسویں صدی کے ابتدائی دس سال تک رہا۔ اگرچہ اصل مقصد اس کا یہ تھا کہ ایٹ انڈیا کمپنی میں جو انگریز ملازم ہو کر آتے تھے ان کو اردو سکھانے کے لئے مناسب کتابیں لکھوائی جائیں تاکہ وہ آسانی سے ملک کی اس زبان کو جو ہر جگہ بولی جاتی ہے سیکھ سکیں۔ لیکن اس پر دے میں بعض بے مثل کتابیں لکھی گئیں اور آئندہ کیلئے اس ڈھنگ کی تالیف کا سلسلہ جاری ہو گیا۔ خود گلگرسٹ صاحب نے متعدد کتابیں اردو زبان میں اور اس کی لغت اور قواعد پر لکھی ہیں۔ ان کی کتاب قواعد اردو سلسلہ میں چھپ کر شائع ہوئی۔ اگرچہ ان کی دو ایک کتابیں جو اس سے چند سال قبل طبع ہوئی تھیں ان میں بھی اردو زبان کے قواعد کا کچھ حصہ شریک تھا۔

مشرقیان شکسپیئر کی اردو گریمر لندن میں اول اول ۱۸۱۳ء میں شائع ہوئی۔ دوسرا ایڈیشن ۱۸۱۸ء میں تیسرا ۱۸۲۰ء میں، چوتھا ایڈیشن جس میں کئی زبان کی مختصر گریمر بھی اضافہ کی ہے ۱۸۲۳ء میں اور اس کے بعد ایک ایڈیشن ۱۸۵۸ء میں شائع ہوا۔

۱۸۲۰ء میں اردو رسالہ گلگرسٹ کے نام سے ایک کتاب نکلتے میں شائع ہوئی اور اس کے کئی ایڈیشن ۱۸۳۱ء و ۱۸۳۲ء میں نکلتے میں اور ۱۸۳۵ء میں آگرے میں چھپے۔ یہ رسالہ دراصل گلگرسٹ کی گریمر کا ملخص ہے۔
 ولیم ٹیٹ نے ایک کتاب مقدمہ زبان ہندوستانی کے نام سے تالیف کی جو تین حصوں میں منقسم تھی۔ یعنی گریمر لغت اور اسباق زبان دانی۔ اول نکلتے میں ۱۸۲۶ء میں طبع ہوئی دوسری بار ۱۸۳۳ء میں اور تیسری بار ۱۸۳۳ء میں چھپی۔

گلگرسٹ صاحب کے بعد اردو کا دوسرا پور پین محسن فرانسیسی عالم موسیو گارساں دتاسی تھا اس نے اصول زبان ہندوستان پر ایک کتاب لکھی جو پیرس میں ۱۸۲۹ء میں طبع ہوئی اور صرف اردو قواعد اردو پر ایک بڑا مضمون جنرل ایشیاٹک سوسائٹی بابت ۱۸۳۶ء میں لکھا۔ اس کے علاوہ موصوف نے تاریخ شعرائے اردو تین جلدوں میں لکھی جو بہت کارآمد کتاب ہے۔

ان کی تصنیف سے متعدد رسالے اردو زبان اور اردو مصنفین پر ہیں ان کے سالانہ لیکچر اردو زبان کی سالانہ ترقی و اشاعت پر بہت مفید معلومات سے مملو ہیں۔

سٹرايس ڈبلیو بری ٹن نے ہندوستانی زبان کے قواعد پر ایک کتاب تالیف کی جو لندن میں ۱۸۳۱ء میں طبع ہوئی۔

اس کے ایک سال بعد یعنی ۱۸۳۱ء میں سٹیفورڈ رٹاٹ کی کتاب بنام "جدید خود آموز قواعد زبان ہندوستانی جو برٹش انڈیا کی نہایت کارآمد اور عام زبان ہے" شائع ہوئی۔ یہ کتاب فارسی اور رومن حروف میں ہے اور اس کے ساتھ بطور ضمیمے کے لغت اور مشتق اسباق زبان دانی بھی اضافہ کئے گئے ہیں۔ لندن میں اول بار ۱۸۳۱ء میں اور دوسری بار ۱۸۳۲ء میں طبع ہوئی۔

۱۸۳۲ء میں ایک کتاب انگریزی اور ہندوستانی افعال بے قاعدہ پر اور مقدمہ قواعد ہندوستانی برائے افادہ طلبہ مدارس میں طبع ہوئی۔ مولف کا نام تحریر نہیں ہے۔

ہندوستانی زبان کے قواعد شرقی اور رومن حروف میں مع آسان استغاثات بغرض تحصیل زبان دانی، فارسی عربی اور دیوناگری حروف میں، مولف ایسا ارنائٹ برانڈون فرینگ و حواشی از مسٹر ڈن کن فارسی مطبوعہ لندن ۱۸۳۴ء۔

اسی سال سٹریچس آرمین ٹامس کی گریمر اردو اور فارسی میں کتاب بعد ترجمہ و اضافہ ۱۸۳۵ء

میں شائع ہوئی۔

۱۸۴۱ء میں ہندوستانی زبان کی ایک گریمر لندن میں طبع ہوئی اس کے مولف ریورنڈ جی اسمال تھے۔ اس میں کچھ انتخابات اردو ادب کے بھی شریک ہیں۔ اس کتاب کا دوسرا ایڈیشن ۱۸۵۸ء میں شائع ہوا۔

جرمنی کے ایک عالم جے دت لوپراخنو نے بھی ہندوستانی زبان کے قواعد پر ایک کتاب لکھی تھی جو برلن میں ۱۸۵۲ء میں طبع ہوئی۔

سروینر دیلمس نے سنسکرت اور ہندی زبان کی جو خدمت کی ہے وہ محتاج تعریف نہیں، ایک زمانہ اس سے واقف ہے۔ صاحب موضوع نے ہندوستانی زبان کی ایک ابتدائی کتاب لکھی اور اس میں ملاوہ روزمرہ کے استعمال کے الفاظ و محاورات و قصص کے مبتدیوں کے لئے صرف و نحو کے قواعد بھی درج کئے اس کے سوا ہندوستانی گریمر مولف کاٹن ماحقر مطبوعہ لندن ۱۸۶۲ء کو مرتب کیا جو ۱۸۶۶ء میں شائع ہوئی۔

۱۸۶۲ء میں مسٹر جان ڈوسن نے اردو زبان کی ایک گریمر تالیف کی۔

مسٹر جان پلیٹ کی قواعد اردو لندن میں ۱۸۶۴ء میں طبع ہوئی۔ یہ کتاب درحقیقت اچھی لکھی گئی ہے۔

کسی یورپین صاحب نے کوئی گریمر پر ایک رسالہ لکھا تھا لیکن مولف کا نام نہیں۔ یہ رسالہ ۱۸۶۸ء میں ستارے میں طبع ہوا۔

پار صاحب کی ہندوستانی فارسی و عربی گریمر ۱۸۸۲ء میں بمقام لندن طبع ہوئی۔

۱۸۸۲ء و ۱۸۸۳ء میں مشرڈ میو کیگر نے زبان ہندوستان کی گریمر لکھی۔ ان صاحب کا تعلق سرحد سے معلوم ہوتا ہے۔

۱۸۸۳ء میں پردیسر فان کیو نے ہندوستانی زبان کے قواعد مرتب کئے۔ یہ کتاب نیپولی میں طبع ہوئی۔

اسی سال مشر جے دن سن نے بھی اردو گریمر تالیف کی۔

جرمن عالم اے سی ڈول نے ایک کتاب اردو زبان کے قواعد پر تالیف کی جس کا نام اس نے ہندوستانی گریمر کیا کڈلی رکھا۔ یہ کتاب ۱۸۹۳ء میں بمقام لپ زک طبع ہوئی ۱۸۹۴ء میں شلر کی گریمر پھر لپ زک میں

یہ فہرست صرف اردو صرف و نحو کی ایسی کتابوں کی ہے جو اہل یورپ نے تالیف کی ہیں۔ لغت و ادب وغیرہ پر جو کتابیں ان لوگوں نے لکھی ہیں ان کا ذکر نہیں کیا گیا ہے کیونکہ یہاں ان کا ذکر خارج از بحث ہے اس سے میرے اس بیان کی تصدیق ہوگی کہ اردو زبان کی صرف و نحو پر پہلے پہل غیروں نے توجہ کی۔

اہل ہند میں سب سے اول اس مضمون پر اردو کے مشہور شاعر میر انشا اللہ خاں انشا دہلوی نے قلم اٹھایا۔ ان کی کتاب دریائے لطافت (۱۲۲۰ھ) ہجری ۱۸۰۶ء، بعد از اب سعادت علی خان بہادر لکھی گئی اس میں علاوہ قواعد صرف و نحو کے غور توں کے محاورات، مختلف قوموں کی بولیاں اور گفتگوئیں اور طرح طرح کی نظم و نثر بھی شریک ہے۔ بعض محاورات و الفاظ کی تحقیق بھی خوب کی ہے۔ باوجودیکہ اس کتاب کو تالیف ہوئے مدت گزر چکی ہے لیکن اس وقت بھی وہ بے مثل اور قابلِ قدر کتاب ہے اور اردو زبان کے ادب میں ہمیشہ وقعت کی نظر سے دیکھی جائے گی۔ یہ کتاب اول اول مرشد آباد میں ۱۸۴۸ء میں طبع ہوئی۔

غالباً ناظر یہ کتاب کو یہ پڑھ کر حیرت ہوگی کہ سر سید احمد خاں مرحوم نے بھی اردو صرف و نحو پر ایک رسالہ تالیف کیا تھا اس کا ایک قلمی نسخہ اسلامیہ ہائی سکول اٹامہ کی حالی لاہور میں موجود ہے۔ کاتب نے کتاب کے آخر میں ۱۲۵۶ھ ہجری مطابق ۱۸۴۰ء تحریر کیا ہے اگرچہ یہ سن کتابت ہے لیکن سن تالیف بھی اسی کے لگ بھگ ہوگا۔ اس میں صرف و نحو کے معمولی قواعد ہیں۔ زیادہ تر مصادر سے بحث کی گئی ہے۔ اگرچہ یہ کتاب کچھ ایسی قابلِ ملاحظہ نہیں لیکن اس سے اس بات کا پتہ چلتا ہے کہ مرحوم کو اردو زبان سے کسی قدر دلچسپی تھی۔

اس کے بعد مولوی احمد علی دہلوی نے ایک ابتدائی رسالہ صرف و نحو اردو پر لکھا جو دہلی میں ۱۸۴۵ء میں طبع ہوا۔ اس کتاب کا نام ”فیض کا چشمہ“ ہے۔ غالباً یہ تاریخی نام ہے اور اس سے سن تالیف سن ۱۲۵۹ھ ہجری نکلتا ہے۔

مولوی امام بخش صاحب مہربانی دہلوی فارسی کے مشہور منشی اور ادیب گزرے ہیں اور دہلی کالج میں پروفیسر بھی تھے انہوں نے بھی اردو صرف و نحو پر ایک کتاب تالیف کی تھی جو دہلی میں ۱۸۴۹ء میں طبع ہوئی۔ یہ کتاب بھی اچھی ہے اس کے آخر میں بہ ترتیب حروف ابجد اردو کے محاورات اور کہیں کہیں ضرب الامثال بھی درج ہیں۔

ان کے علاوہ بھی اسی زمانہ میں دو ایک کتابیں اور لکھی گئیں۔ مثلاً ایک صاحب مرزا محمد صاحب نے ایک گرامر ہندوستانی، فارسی اور عربی زبان کی لکھی اور اس میں فارسی گفتگو کا بھی ایک حصہ اضافہ کیا۔ اور ایک یورپین صاحب نے اس کا انگریزی ترجمہ بھی کیا جو اصل کے ساتھ تھا۔ یہ کتاب بمقام لندن ۱۸۲۳ء میں طبع ہوئی۔ یا ایک دوسری کتاب بیٹی کے محمد ابراہیم صاحب مقبہ نے تحفہ النفسین کے نام سے تالیف کی جو بیٹی میں ۱۸۲۳ء میں طبع ہو کر شائع ہوئی۔ یہ کتاب النفسین صاحب گورنر بیٹی کے نام سے موسوم کی گئی تھی لیکن یہ کتابیں کچھ زیادہ قابل لحاظ و قابل ذکر نہیں ہیں۔

زمانہ حال میں متعدد کتابیں اس بحث پر مدارس کے طلبہ و غیرہ کے لئے پنجاب و مالک متعدد اگرہ دادہ میں تالیف ہوئی ہیں جن میں کم و بیش عربی صرف و نحو کا تبحر کیا گیا ہے۔ البتہ مولوی محمد اسماعیل صاحب نے جو دو مختصر رسالے طلباء کے مدارس کے لئے لکھے ہیں ان میں انہوں نے تقلید سے الگ ہو کر جدت سے کام لیا ہے لیکن یہ سارے رسالے بہت مختصر ہیں اور صرف ابتدائی مدارس کے طالب علموں کے کارآمد ہو سکتے ہیں۔

میں اس سے قبل اس امر کا اعتراف کر چکا ہوں کہ ایک زندہ زبان کے لئے قواعد کی چنداں ضرورت نہیں۔ اور میں نے بھی ظاہر کیا ہے کہ ٹیٹا اور اکثر کسی زبان کی صرف و نحو اس وقت لکھی گئی جب کہ کسی غیر قوم کو اس زبان کی تحقیق یا اس کے سیکھنے کی ضرورت واقع ہوئی اور صرف و نحو کی ابتدا یا اس کے متعلق جد و جہد ہمیشہ غیر قوم والوں کی طرف سے ہوئی کیونکہ اہل زبان اس سے مستغنی ہوتے ہیں۔ یہی حال اردو زبان کا ہوا اس کی صرف و نحو اور لغت کی طرف اول اول اہل یورپ نے ضرورت تو جب کی۔ اس کے بعد جب اہل ملک نے یہ دیکھا کہ ان لوگوں کو اردو پڑھنے کا شوق ہے تو ان کی دیکھا دیکھی یا ان کے فائدے کی غرض سے خود بھی کتابیں لکھنی شروع کیں۔ بعد ازاں جب یہ زبان مدارس میں بھی پڑھائی جانے لگی تو صرف طلبہ کے لئے کتابیں لکھی جانے لگیں۔ چنانچہ آج کل جس قدر کتابیں لکھی گئیں ان کی اصل غرض یہی تھی۔ لیکن سوائے اس کے اب ایک ضرورت اور داعی ہوئی ہے وہ یہ کہ اردو زبان اب ملک کی عام اور مقبول زبان ہو گئی ہے اور ملک میں اکثر جگہ بولی جاتی ہے اور ہر جگہ سمجھی جاتی ہے۔ ملک کی دوسری زبانیں خاص خاص خطوں میں محدود اور مخصوص ہیں نیز اس زبان کو کچھ ایسے مقامات کے لوگ بھی پڑھتے اور سیکھتے ہیں جن کی یہ مادری زبان نہیں اس لئے یہ ضرورت واقع ہوئی کہ اس زبان کے قواعد منضبط کئے جائیں اور مستند کتابیں لغت پر لکھی جائیں تاکہ زبان بگڑنے سے محفوظ رہے۔ میں نے اس کتاب کے لکھنے میں اس خیال کو مدنظر رکھا ہے اور صرف طلباء کے مدارس کی ضروریات کا لحاظ نہیں کیا ہے بلکہ زیادہ تر یہ کتاب ان حضرات کے لئے

ہے جو زبان کو نظر تحقیق سے دیکھنا چاہتے ہیں۔

ہمارے ہاں اب تک جو کتابیں قواعد کی رائج ہیں ان میں عربی صرف دُخو کا قبیح کیا گیا ہے۔ اُردو خالص ہندی زبان ہے اور اس کا شمول آریادی السنہ میں ہے۔ بخلاف اس کے عربی زبان کا تعلق سامی السنہ سے ہے لہذا اردو زبان کی صرف دُخو لکھنے میں عربی زبان کا قبیح کسی طرح جائز نہیں۔ دونوں زبانوں کی خصوصیات بالکل الگ ہیں جو غور کرنے سے صاف معلوم ہو جائے گا۔ اسی طرح اگرچہ اردو ہندی نثر ادب سے اور اس کی بنیاد قدیم مکی زبان پر ہے افعال جو زبان کا بہت بڑا جز ہیں نیز ضما ئر اور اکثر حروف سب کے سب ہندی، میں صرف اسماء و صفات عربی فارسی کے داخل ہو گئے ہیں اور چند گنتی کے مصادر جو عربی فارسی الفاظ سے بن گئے ہیں مثلاً: بخشنا، بدلنا، قبولنا، تجویز نا وغیرہ کسی شمار میں نہیں بلکہ بعض شقائق بر عمود انہیں فصیح بھی نہیں خیال کرتے تاہم اردو زبان کی صرف دُخو میں سنسکرت زبان کا قبیح بھی نہیں کیا جاسکتا۔ اس کے متعلق چند مولیٰ مولیٰ باتیں یہاں لکھی جاتی ہیں۔

۱۔ ہر اسم کے سنسکرت میں تین حصے کئے گئے ہیں۔ مادہ، حرف بعد مادہ اور حرف آخر۔ موجودہ ہندی یا اُردو میں حرف آخر اڑ گیا ہے۔

۲۔ سنسکرت میں اسم کی مختلف حالتیں (فاعلی، مفعولی، اضافی وغیرہ) صرف حرف آخر کے تغیر سے بنتی ہیں جو اکثر قدیم زبانوں میں پایا جاتا ہے اور ہندی اردو میں الگ حروف بڑھانے سے بنتی ہیں اور تمام جدید زبانوں کا میلان اسی طرف ہے۔

۳۔ سنسکرت اور پر اکرت میں جنس کی تعداد تین ہے یعنی نر۔ مادہ اور بے جان۔ موجودہ ہندی یا اُردو میں صرف دو ہیں۔

۴۔ سنسکرت کا فعل بہت دقیق اور پیچیدہ ہے اور ایک زمانے سے اس میں اصلاح ہوتے ہوتے موجودہ ہندی میں اگر صاف اور سادہ ہوا ہے تشبیہ کا میغ سنسکرت میں ہے ہندی میں نہیں۔

سنسکرت میں ہر فعل کی چھ صورتیں، تیرہ قسمیں اور نو جنسی حالتیں ہیں یعنی کل سیغے سات سودو ہوتے ہیں اور یہ سب ایک ہی لفظ کے ہیر پھیر سے بنتے ہیں۔ موجودہ زبان میں یہ بھی آسانی ہے کہ اکثر افعال امدادی افعال کی اعانت سے بنائے جاتے ہیں اور بہت سے مصادر فارسی اور عربی اسماء و صفات کے آگے ہندی مصادر مثلاً دنیا کرنا وغیرہ بڑھا کر بنائے جاتے ہیں۔

ایسی صورت میں اُردو کی صرف دُخو میں عربی یا سنسکرت کا قبیح کرنا الٹی گنگا بہا نا ہے۔ البتہ اصطلاحات

عربی سے لی گئی ہیں کیونکہ وہ زیادہ دراز سے رائج ہیں اور اس لئے اس سے گریز نہیں اردو زبان میں تقریباً کل علمی اصطلاحات عربی سے لی گئی ہیں۔ جیسے انگریزی زبان میں لاطینی اور یونانی سے۔ تاہم یہ خیال رکھا گیا ہے کہ تخیل اور طویل اصطلاحات نہ آنے پائیں۔

میں اس موقع پر اردو ہندی کے جھگڑے میں پڑنا نہیں چاہتا کیونکہ یہ بحث میرے خیال میں بالکل بے سود ہے اول تو اس لئے کہ صرف دعو میں اس بحث کا کوئی موقع نہیں خصوصاً اس خیال سے کہ اس امر میں تقریباً دو لڑیں ایک ہیں اور سوائے بعض جزوی اختلافات کے کوئی زیادہ فرق نہیں۔ دوسرے جو شخص اس ملک کی مختلف زبانوں کی تاریخ کو غور سے دیکھے گا اسے معلوم ہو جائے گا کہ فریقین نے محض سخن پروری اور ہٹ دھرمی سے کام لیا ہے۔ دراصل جھگڑے کی کوئی بات نہیں۔ قدرتی اثرات اور رجحانات کا روکنا اپنے ہاتھوں سے اپنی ترقی کو روکنا ہے۔

بات یہ ہے کہ جب آریا لوگ اس ملک میں داخل ہوئے تو انہوں نے یہاں ایک دوسری قوم کو آباد دیکھا جن کی زبان ان کی زبان سے بالکل مختلف تھی۔ ملک کی اصل قوم ان قوی آریاؤں کے حملوں کی تاب نہ لا سکی اس لئے کچھ تو ان میں سے شمالی پہاڑوں میں پناہ گزیں ہوئے اور بہت سے جنوبی اور وسطی ہند کے پہاڑوں اور جنگلوں میں جا بسے۔ لیکن پھر بھی بہت سے ایسے تھے جنہیں اپنے عزیز وطن کی جدائی گوارا نہ تھی۔ اگرچہ وطن دوسروں کے ہاتھوں میں تھا اور اس لئے نئے حملہ آوروں کی غلامی میں بسر کرنے لگے۔ ایسی صورت میں ظاہر ہے کہ مغلوبے پائمال کی زبان کیا باقی رہ سکتی ہے۔ لیکن اس میں شبہ نہیں کہ ان کی زبان نے آریاؤں کی زبان یعنی سنسکرت پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور کیا اور اس لئے یہ کہنا غلطی نہ ہو گا کہ قدیم ہندی بولیاں جو پراکرت (یعنی عوام کی بولی) کے نام سے مشہور ہیں اس اثر کا نتیجہ تھیں اور انھیں پراکرت بولیوں سے ہندوستان کی موجودہ آریاوی زبانیں پیدا ہوئیں ان کا تعلق سنسکرت سے ایسا ہی ہے جیسے یورپ کی موجودہ رومانی اسے کولاطینی سے۔ ان زبانوں کی تعداد عموماً سات شمار کی جاتی ہے۔ یعنی پنجابی، سندھی، گجراتی، سروٹی، ہندی، اڑیا اور بنگالی۔

ان سب میں ہندی بلحاظ قدامت و اہمیت کے سب سے زیادہ قابلِ لحاظ ہے لیکن ابتدا ہی سے اس پر غیروں کی نظر پڑنی شروع ہوئی۔ مسلمان جو شمال کی طرف سے اس ملک میں آنے شروع ہوئے اس کو اپنی زبان سے متاثر کئے بغیر نہ رہ سکے اور جو اثر بارہویں صدی سے پڑنا شروع ہوا تھا وہ آخر ایک نئی صورت میں ظہور پذیر ہوا اور یہی اردو (شکری زبان) کی اصل ہے۔ یہ دراصل کسی پراکرت یا ہندی کی بگڑی ہوئی صورت

ہیں بلکہ ہندی کی آخری اور شائستہ صورت ہے اور اس وقت ہندوستان کی عام ملکی زبان مانی جاتی ہے یہ نہ کسی خاص شخص یا فریق کی ایجاد ہے اور نہ کسی خاص مصلحت اور منشا سے بنائی گئی ہے بلکہ جس طرح اس ملک کی معاشرت و سیاست میں وقتاً فوقتاً مختلف قدرتی اسباب سے تغیرات پیدا ہوئے اور آج انہیں اثرات کی وجہ سے جدید حالت نظر آتی ہے۔ اسی طرح زبان میں بھی قدرتی اثرات اور رجحانات اور مختلف واقعات سے تغیرات ظہور میں آئے اور اس وقت جو ہم خاص مصلحت کی وجہ سے پرانی شے کو نئی سمجھ کے چوکے ہوتے ہیں وہ صرف ایک دھوکا ہے۔ اب اتنی مدت کے بعد ان باتوں پر جھگڑا کرنا گویا صدیوں کے واقعات کو جھٹلانا اور قدرتی اثرات اور رجحانات کو الٹا لے جانا ہے۔ دنیا میں کوئی چیز ایک حالت پر نہیں رہتی، اور جب ہم ہی ایک حالت پر نہ رہے تو ہماری زبان کیوں رہنے لگی اور کچھ نہیں تو اگر صرف اس زبان کے الفاظ ہی کو سرسری نظر سے دیکھا جائے تو معلوم ہوگا کہ دنیا کی کتنی قوموں نے بغیر کسی خاص ارادے کے محض قدرتی اثرات کی وجہ سے اس کے بنانے میں حصہ لیا ہے۔ تو کیا ایک ایسی یادگار کو بگاڑنے کی کوشش کرنا ایک نہایت دردناک فعل نہ ہوگا؟ خصوصاً ایسے عہد میں جب کہ زمانہ قدیم کے ایک ایک پتھر اور اینٹ کو سینت سینت کے رکھا جاتا ہے۔

اس نہایت مختصر ذکر سے میرا مقصد یہ تھا کہ اردو کی صرف و نحو کو سنسکرت زبان کے قواعد سے اسی قدر متاثر ہے جتنی عربی زبان کی صرف و نحو سے۔ میرا خیال یہ ہے کہ کسی زبان کے قواعد کھتے وقت اس کی خصوصیات کو کبھی نظر انداز نہ کیا جائے اور محض کسی زبان کی تقلید میں اس پر زبردستی قواعد اور اصول کے نام سے ایسا بوجھ نہ ڈال دیا جائے جس کی وہ تحمل نہ ہو سکے۔ میں نے حتی الامکان اسی اصول کو مد نظر رکھا ہے اور اس امر کی کوشش کی ہے کہ جدید زبان کا رجحان ہو اور اس کا ساتھ دیا جائے۔ لیکن میں نہیں کہہ سکتا کہ مجھے اس میں کہاں تک کامیابی ہوئی ہے۔ بہر حال مجھے کوئی دعویٰ نہیں اور اس کے ساتھ ہی مجھے اس کا بھی یقین ہے کہ کتاب استعाम سے خالی نہیں اور اس لئے میں ہر ایک مشورے اور اختلاف کو نہایت شکر و احسان کے ساتھ سنے اور اپنی غلطیوں کی اصلاح کرنے کے لئے تیار ہوں۔

صوتیات میں قرآنی تجوید کی اہمیت

ڈاکٹر غلام مصطفیٰ اخل

علم تجوید میں حروف کے مخارج و صفات پر بحث ہوتی ہے اور جس حرف کا مخرج معلوم کرنا ہوتا ہے اسے ساکن کر کے اس سے پہلے حمزہ مفتوحہ لگا دیتے ہیں جہاں آواز ٹھہرتی ہے وہ اس حرف کا مخرج کہلاتا ہے۔ اگر وہ روایات متواتر کے مطابق ہے تو صحیح ہے ورنہ نہیں۔ لیکن بہت سے مخارج ایسے ہیں جن کے کئی کئی حروف ادا ہوتے ہیں۔ اس لئے ایسے حروف کے باہمی امتیاز کے لئے مختلف صفات بھی تواتر کے ساتھ ہم کثرت پہنچی ہیں جن سے قرآنی حروف میں غیب نفاس و لطافت پیدا ہو جاتی ہے۔ مثلاً ایک ہی مخرج کے تین حروف ث، ذ، ظ ہیں۔ ث میں ہنس، رخو، استقلال اور انفتاح کی صفات ہیں اسی طرح ذ میں جبر، رخو، استقلال اور انفتاح ہے لیکن ظ میں جبر، رخو، استعلاء، انطباق اور تغنیم ہے۔ اسی طرح اگر ص، ز، س، اپنی رخاوت اور صغیر کی وجہ سے مشترک ہیں تو ص، س اپنے ہنس کی وجہ سے اور ز، س اپنے استقلال اور انفتاح کی وجہ سے مشترک ہیں۔ یہ امتیاز صحیح طور پر اسی وقت ذہن نشین ہو سکتا ہے جب کسی ماہر تباری سے اس کا اجرا کر لیا جائے۔ پھر حروف کی تغنیم و ترقیق کے بھی مستقل قاعدے ہیں۔ ان کے علاوہ غنہ، اشہام اور روم وغیرہ بھی متعدد محاسن ہیں جن کی وجہ سے قرآنی صوت میں وہ دل کشی پیدا ہو جاتی ہے کہ اگر عربی لہجہ نہ بھی ہو تب بھی قرآنی قرات سے سلم اور غیر سلم بھی جظا اٹھاتے ہیں اور ریخولی دنیا کی کسی اور زبان میں نظر نہیں آتی۔ صوتیات سے متعلق ان خوبیوں کے علاوہ لسانیات کے لئے بھی یہی قرآنی تجوید بہت اہم ہے اور اس کے ذیل میں ادغام کے قاعدے بے حد مفید ہیں۔ ادغام کا تعلق یوں تو عربی الاوانشا سے ہے لیکن عام عربی تحریروں میں اس کی اتنی پابندی نہیں کی جاتی جتنی قرآنی تلاوت میں کی جاتی ہے۔ قرآن پاک میں ادغام تین طرح آتا ہے۔

۱) ادغام شکیں۔ یعنی ایک حروف ساکن کے بعد وہی حروف آئے جیسے اِذْ ذَہَبَ ثَلْ لُکُمْ قَدْ دَخَلُوا

و غیر۔ لیکن جب دو دوا یا دو کیا جمع ہوں تو ادغام نہ ہوگا بلکہ اظہار ہوگا جیسے قَالُوا اَوْصَحُّمُ فِیْ یَوْمٍ وَغَیْرہ (۲۱) ادغام متقاربین۔ یعنی ایک حرف ساکن کے بعد دوسرا حرف ہم مخرج آئے جیسے وَتَأْتِیَ طَا بُعْتَنَ قَدْ تَبَّیْتَنِ بَلَّیْتُ ذَلِکَ وَغَیْرہ۔

(۲۲) ادغام متجانسین۔ یعنی ایک حرف ساکن کے بعد دوسرا حرف قریبی ہم مخرج کا آئے۔ جیسے بَلْ رَفَعَهُ اللّٰهُ لَیْسَ لَکُمْ۔ مَّا یَشْقِلُکُمْ وَغَیْرہ۔ لیکن حرف حلقی کا غیر حلقی میں ادغام نہیں ہوتا۔ جیسے لَا تَنْزِعْ قُلُوبَنَا مَا مَفْعٌ مِّنْہُمْ وَغَیْرہ۔ اسی طرح لام کا نون میں ادغام نہیں ہوتا جیسے تُلْنَا کے لام میں اظہار ہے حالانکہ یہ سب حرفون متجانسین ہیں۔ ایک اور لام تعریف بھی ہوتا ہے اگر اس لام کے بعد حرف قریبی جن کا مجموعہ ہے اَبْعَ حَجَّکَ وَخَفَّ غَفِیْمَہٗ میں سے کوئی حرف آئے تو اس لام میں اظہار ہوگا۔ جیسے اَلْاَنَ۔ اَعْطِیْتُ لَکَ وَغَیْرہ۔

ادغام کی ایک صورت انقلاب بھی ہے یعنی نون ساکن کے بعد اگر ب آئے تو وہ نون، میم سے بدل جائے گا۔ جیسے مِّنْ اَبْعَدَ اَنْ یُّوْرَکَ۔ یَوْمَئِذٍ اَبْنٰیہِ وَغَیْرہ۔

یہ سب صورتیں ایسی ہیں جہاں پہلے حرف کی کوئی صفت باقی نہیں رہتی۔ اسی لئے ان میں ادغام۔ ادغام تمام ہوتا ہے۔ لیکن اگر پہلے حرف کی کوئی صفت باقی ہو تو وہ ادغام ناقص کہلاتا ہے جیسے مِّنْ یَّضُولُ مِّنْ ذَا لِیْ بَسَطْتُ۔ اَحَطْتُ وَغَیْرہ۔

یہ ہیں قرآنی ادغام کے سوٹے سوٹے قاعدے۔ لیکن لسانیات میں جہاں تک حرفون کے ردل و بدل کا تعلق ہے وہ عموماً ان ہی قاعدوں کے مطابق نظر آتا ہے، خواہ وہ الفاظ ایک ہی خاندان کے ہوں خواہ ذخیل ہوں اور غیر خاندان سے لائے گئے ہوں یعنی فطرت اللہ الہی فطرت۔ الناس جمیعاً اللہ کی فطرت ہے جس پر انسان کو پیدا کیا ہے، کے مصداق، انسانی طبائع میں مشابہت، متجانسین اور متقاربین وال تبذیلیاں ہر جگہ یکساں ہیں بلکہ تعریب، تفریس اور تنہید وغیرہ کے قاعدے بھی اسی ذیل میں آجاتے ہیں دیکھئے حرفت کس کس طرح تبدیل ہوتا ہے۔

عندلیب	،	عندلیپ	،	سنباب	،	سنبات
تب	،	تپ	،	بض	،	ہض (توڑنا)
یوم	،	مجوم	،	زبان	،	زفان

بات	،	وات	،	غزب	،	غزم (انگور کا بیج)
برگ	،	ورق	،	سائب	،	سأت (SUFFOCATING)
تابہاں	،	نا وداں				

یعنی ب کی تبدیلی پ، بھ، ت، ن، م، و، ہ سے ہوئی
حرف ت کی تبدیلیاں اس طرح آتی ہیں۔

عتو	،	عتو (سرکشی کرنا)	بات	،	باد
ستل	،	ستل (ظرف) SHATLA	ست	،	سج
تیو مرث	،	کیو مرث	تہورث	،	طہورث

یعنی ت کی تبدیلی ث، ط، ح، ک، د سے ہوا کرتی ہے
حرف ح کی تبدیلی ان حروف میں لے گی جُند، جھنڈ، کثر دم، کج دم، جائیز، پائیز، جمنا، میتا
چود، یہود، ساح، سال (ایک درخت)

ادرگ بھی ح سے مقرب ہوتا ہے جیسے گوہر سے جوہر، گلاب سے جلاب، گناہ سے جناح وغیرہ
تیم فارسی کو ص سے بدل دیتے ہیں جیسے چندن سے مندل، چین سے سین، چنگ سے صغ، ننگ سے
غزک (ایک ستار) حرف دال کی تبدیلیاں اس طرح آتی ہیں۔

باد، بات، کد خدا، کت خدا، داش، تاش، استاد، استاذ، بنیاد، بنیان وغیرہ۔
حرف ش کی تبدیلیاں یوں ہوتی ہیں۔

بخت، شش، سکھ، دُش، دکھ، بلکہ فارسی اور سنسکرت پر اکرت میں دشنام، دشمن اور
سنگو مشترک بھی ہیں اور شنگ اور پھلانگ محض آب و ہوا اور غذا کے فرق کو ظاہر کرتے ہیں۔

حرف لان کی تبدیلی مو نام، ہ سے ہوتی ہے جیسے نیلو فر، لیلوفر، نمکن، نمکن، مرزن، مرزہ (چوہا)
یسال، امسال، این شب، امشب وغیرہ۔

حرف ہ کی تبدیلی الف، ج، خ، س، ی سے ہوتی ہے مثلاً پیچ، اپچ، ہووہ، ہووہ۔
پچ، پچ، پچ (واہ واہ) ہوو، خور، سور، راس، رائیگاں، شایگاں وغیرہ۔

اس قسم کی تبدیلیاں انسانیات میں عام ہیں اور ایک زبان کے الفاظ دوسری زبان میں اسی طرح تبدیل

ہوا کرتے ہیں۔ اسی طرح عربی الفاظ جب انگریزی یا یورپی زبانوں میں منتقل ہوئے تو بعض الفاظ میں تو کوئی خاص تبدیلی نہیں ہوئی جیسے قیاس سے GUESS یا قائد GUIDE - معیار سے MASTER مزج سے MARGE - علیل سے ill - ایضاً سے idem - ضل سے اصل سے DULL - ضیا سے DAY اسی طرح سے سنسکرت میں دیا قطع سے CUT - ارض سے EARTH - لیث سے YED رطل سے RETAIL - عطر سے ADOR - طوفان سے TYPHOON وغیرہ۔

لیکن بعض الفاظ میں خاصی تبدیلی ہوئی اور ان ہی قاعدوں سے قریب یعنی کبھی ع - لا گرا دیا - جیسے کہت سے () CAKE اور کک سے CAKE وغیرہ - کبھی بت کو پ سے تبدیل کر دیا - جیسے ثعلب سے CATAP اور شربت سے SRTUP - کبھی ج کو ی سے تبدیل کیا جیسے سبل سے SEAL اور کبھی الف کو د آد سے بدل دیا - جیسے دار سے DOR وغیرہ - تاہم مجھے اصرار نہیں ہے کہ کس زبان کے الفاظ کس میں منتقل ہوئے - میں صرف تبدیلیاں عرض کر رہا ہوں - یہ بھی ممکن ہے جیسا کہ WEBSTER وغیرہ لغتوں میں اشارہ ہے کہ JUG اور MUG - JUMBIE اور TUMBLE METAL اور MEDAL - PHACE اور FACE - SEEM اور IDEEM بھی ایک ہی زبان کے الفاظ ہونے کے باوجود آپس میں تبدیل ہوئے ہوں - بہر حال یہ سب مختلف زبانوں کے الفاظ ہیں - اگر ایک ہی خاندان کے دو زبانوں کے الفاظ دیکھے جائیں تو ان میں بھی بڑی حد تک ان ہی قرآنی ادغام کے قاعدے نظر آتے ہیں مثلاً فارسی اور سنسکرت یا پراکرت کے چند الفاظ ملاحظہ ہوں - گاؤ - گؤ - گاؤ - سر - شتر - بازو - باہو - چرم - چام - ارز - کزج (قیمت) - حرس - تراس (خوف) - جادوب - جھاڑو - زلوک - جلوکا (جو تک) - کلاغ - کاگا (کوٹا) - کان - کھان (کھدان) دندان - دنت - بوم - بجوم وغیرہ۔

یہ ہیں ایک خاندان کی دو زبانوں کے الفاظ جو انہی قاعدوں کے مطابق ایک دوسرے سے قریب ہیں لیکن خود ایک ہی زبان میں ہم معنی الفاظ اسی طرح تبدیل ہوا کرتے ہیں - فارسی مصادر سے ان کی مثالیں بخوبی واضح ہو سکتی ہیں مثلاً اژدن ، آژیدن ، آجیدن (جبری پڑنا) ہم معنی اور ہم اصل ہیں آستن ، آراستن ایک ہی چیز ہے - آمادن ، آمودن بھی ایک ہی بات ہے - بالیدن ، بالودن بالائیدن ہم اصل ہیں - پائیدن یا پائدن اور اسی طرح پاستن اور باستن بالکل ایک ہیں - تانفتن

تا بیدن، تفتن، جیتن، جستن، جھیدن، خبیدن، چنیدن، رونفتن، روفتن، روبیدن، ریتن، رشتن، ریتن، رستن، شنیدن، شنودن، شفتن، شویدن، شستن، شوریدن، ستن، کا بیدن، کوفتن، کفتن، کو بیدن، گرستن، گریستن، گستن، گنجیتن، گانستن، نادن، نشاستن، نشاندن، ادرنگستن، نگرستن، نگریدن وغیرہ۔

بہت سے مصادر ایسے ہیں جو ہم اصل اور ہم معنی ہیں اس لئے ان میں حروف کی تبدیلیاں بہت آسانی کے ساتھ سمجھ میں آجاتی ہیں پھر ان مصادر کے مضارع بھی اسی طرح آتے ہیں مثلاً اگر بختن سے گر پزد مضارع ہے۔ آموختن، آمیختن، انداختن، باختن، ساختن، پرداختن وغیرہ کے مضارعوں میں خ، ز سے بدل جاتا ہے۔ پختن اور پچیدن دونوں کا مضارع پیچید ہے یعنی خ، پچ سے بدل جاتا ہے۔ لیکن گینختن گستن کا مضارع گیلد ہے یعنی خ اور س کی جگہ ل آتا ہے پھر سختن اور سنجیدن دونوں کا مضارع سنجد آتا ہے یعنی خ کو ج سے بھی بدلتے ہیں۔ کبھی مصدر کے تن سے پہلے والے س کو سے بدل دیتے ہیں۔ جیسے کاستن اور کاہیدن سے کاہد اور کستن یا جھیدن سے جھد آتا ہے اسی ہم کی اور تبدیلیاں بھی آتی ہیں جو قرآنی تجوید سے بہت زیادہ قریب ہیں۔ گویا دینِ نطرت اور وحدتِ رب کی گواہی دیتی ہیں۔

اردو، ہندوستانی ہندی یا پتہ ہندوئی

ڈاکٹر محمد باقر

ڈاکٹر نذیر احمد نے مجلہ اردو میں قدیم فارسی فرہنگوں کے سلسلے میں لسانی اعتبار سے ایک نہایت اہم بحث چھیڑی ہے اور ان فرہنگوں میں ”اردو عناصر“ کی نشاندہی کرنے کا اعادہ کیا ہے لیکن معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے مضامین میں قدیم فارسی فرہنگوں میں اردو عناصر کا عنوان قائم کرنے کے بعد اس زبان کو ”اردو“ کہنے سے خائف ہو گئے ہیں جس کے عناصر وہ ان فرہنگوں میں تلاش کر رہے ہیں اور نفس مضمون میں (میرے سامنے اردو سما ہی کا اکتوبر ۱۹۶۷ء کا شمارہ ہے) وہ اسے بیشتر ”ہندوستانی“، اور کبھی کبھی ”ہندی“ کہنے پر اکتفا کرتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ ان کی یہ احتیاط عالمانہ ہے۔ انہیں معلوم ہے کہ آج سے پانچ چھ سو سال پہلے اردو، کسی زبان کا نام نہیں تھا اور اس دور کے فارسی فرہنگ نویس جن کو وہ زیر بحث لائے ہیں۔ اسی لئے اردو کا ذکر زبان کے معنوں میں نہیں کرتے کیونکہ یہ لفظ ان معنوں میں مستعمل نہیں تھا۔ یہ فرہنگ نویس بار بار فارسی کلمات کا مقامی الفاظ میں ترجمہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ اہل ہند انہیں یوں کہتے ہیں یا ہند کی زبان میں انہیں یہ کہا جاتا ہے (اہل ہندی خوانند۔ اہل ہندی گویند۔ بزبان ہندی گویند)۔

اس زبان کو فارسی فرہنگ نویسوں کی تقلید میں ”اردو“ نہ کہنا تو درست ہے لیکن یہ بات سمجھ میں نہیں آئی کہ ڈاکٹر نذیر احمد نے پھر اس زبان کا نام ”ہندوستانی“ اور ”ہندی“ کیسے معین کیا ہے انہیں معلوم ہے کہ ان دونوں ناموں کی عمر بھی کوئی زیادہ نہیں اور جن زبانوں کے لئے یہ نام استعمال کئے جاتے ہیں وہ کم از کم پانچ چھ سو سال قدیم نہیں۔ اگر ان ناموں کی تاریخ لکھنے لگوں تو بحث کا رخ بدل جائے گا۔ اس لئے میں یہ کہنے پر اکتفا کرتا ہوں کہ اگر ہندوستان میں پانچ چھ سو سال پہلے کی رائج زبان کو اردو نہیں کہا جاسکتا تو اسے ہندوستانی یا ہندی بھی نہیں کہا جاسکتا۔

تو پھر سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اس زبان کا نام کیا تھا اور یہ زبان کیا تھی جسے ”زبان ہند“ یا ”اہل ہند کی زبان“ کہا جا رہا ہے۔ یہ ایک بڑی دلچسپ بحث ہے جس کے متعلق کافی مستند مواد دستیاب نہ ہونے کی وجہ سے اس وقت یقینی اور مثبت طور پر کچھ نہیں کہا جاسکتا۔ میرا قیاس یہ ہے کہ یہ زبان سات دریاؤں کی اس سرزمین کی پیداوار تھی جس پر آریاؤں نے شروع شروع میں قبضہ کیا تھا۔ یعنی یہ آریاؤں کی زبان آریائی سے بھی قدیم تر ہے اور اس کی موجودہ مختلف شکلیں اردو، پنجابی، ملتان، بہاولپوری اور خیبرپوری وغیرہ ہیں۔ پنجاب کا اپنا نام فارسی کے دو کلمات سے مرکب ہے۔ ظاہر ہے کہ اس علاقے کا نام کسی فارسی دان نے اس وقت رکھا جب وہ یہاں پہنچا۔ تحقیق کے وسائل پر ابھی تک گہرا پردہ پڑا ہوا ہے لیکن میں نے سرسری طور پر یہ دیکھا ہے کہ خود پنجاب کا لفظ ہماری یعنی ہندوپاک کی تاریخ میں پہلی مرتبہ جہانگیر کے عہد ۱۶۰۵-۱۶۲۷ء میں استعمال ہوتا ہے اور غالباً وہی پہلا شخص ہے جو اپنی توڑک میں اس لفظ کو استعمال کرتا ہے۔ اکبر کے عہد ۱۵۵۶-۱۶۰۵ء میں یہ لفظ بظاہر استعمال ہوتا ہوا نظر نہیں آتا۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ جس زبان کو ہم اس وقت پنجابی کہہ رہے ہیں اس کا نام بھی کچھ اور ہو گا۔ کیونکہ جہانگیر کے زمانے سے پیشتر اس علاقے کا نام ہی کچھ اور تھا۔ مثلاً دستاویز ۱۰۰۰ء سے ۱۴۰۰ سال قبل مسیح میں اس علاقے کا نام ”ہپتہ ہندو“ تھا۔ زرتشتیوں کی مقدس کتاب ”اوستا“ کے جز ”وندیداد“ (فرگرد ۱۹۱) میں یہ مذکور ہے کہ جو سولہ عہدہ جگہیں تخلیق کی گئیں ان میں سے پندرہویں کا امتداد مشرق سے مغرب تک تھا۔ اور اس کا نام ”ہپتہ ہندو“ تھا جس کے معنی ہیں ”سات دریاؤں کی سرزمین“۔ ان دریاؤں میں اس وقت جہلم، چناب، راوی، بیاس، ستلج، سندھ اور کابل شامل تھے۔ بعد میں سندھ اور کابل کو منفی کر کے علاقے کا نام پانچ دریاؤں کی سرزمین یعنی پنج آب، پڑھ گیا۔

یہ تفصیل اس لئے بیان کی گئی ہے کہ اگر آپ پانچ یا سات دریاؤں کی سرزمین کی زبان کو کوئی نام دے سکتے ہیں تو وہ اس خطہ ارض کے نام ”ہپتہ ہندو“ کی نسبت سے ”ہپتہ ہندو“ بنے گا نہ کہ ہندی یا ہندوستانی۔ ویسے یہ نام بھی قیاسی ہو گا کیونکہ دراصل اس وقت ہمارے پاس ایسے کوئی تاریخی شواہد نہیں جن سے یہ نام براہ راست یا بالواسطہ معین کیا جاسکے۔

اس زبان کو ہندی یا ہندوستانی کا نام نہ دینے کی ایک اور اہم وجہ یہ بھی ہے کہ فارسی فرہنگوں میں اس زبان کے جو الفاظ درج ہوئے ہیں ان پر ہندی یا ہندوستانی کے مروجہ مفہوم کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔ جیسا کہ

میں نے عرض کیا ہے وہ ان زبانون سے قدیم تر ہیں اور ان کی جرئی بیشتر آج کل کی پنجابی کے کشت زار میں پیوست ہیں۔ ڈاکٹر نذیر احمد پنجابی یا قدیم ”ہپتہ ہند دلی“ سے ناواقف ہیں اس لئے وہ الفاظ کی اس کثیر تعداد کو پہچان بھی نہیں سکے جو ان فرہنگوں میں درج ہوئے ہیں اور کسی وجہ سے سفر کرتے ہوئے مرد و عورتوں میں نہیں پہنچے حالانکہ وہ الفاظ آج کل بھی اس علاقے کی زبانون میں مستعمل ہیں۔ مثلاً فارسی فرہنگ ”ادات الفضلا“ سے ایک کلمے ”نہنیں“ ۱۲۰۰ اردو اکتوبر ص ۴۶ کی تفصیل ڈاکٹر نذیر احمد نے یوں دی ہے

- ۱۔ پانزدہمین جاہا دروستہا کہ من اہور امزد ابتہر بن آفریدم ہپتہ ہند واست۔ در انجا ابرمیں پرگزند بستیزہ دشتان ناہنگام و گرما می ناہنگام پدید آورد ”اناہتیا“ از پور واد، ص ۱۱۹-۱۲۰۔
- ۲۔ ویسے اردو میں چھپا ہوا کلمہ نہنیں ہے جو غالباً طباعت کی غلطی ہے اور بالکل مہمل ہے چونکہ ڈاکٹر نذیر احمد نے لکھا ہے کہ ادات میں حرف دوم ”ی“ ہے اس لئے میں نے اس کی شکل وہی بتالی جو وہ بیان کرتے ہیں۔

نقل کی ہے؟ ”نہنیں“ سرپوش کراہل ہند آنا جنہن خوانند“ پھر لکھا ہے کہ ”یہ ہندوستانی لفظ واضح نہ ہو سکا، کوئی الگ لفظ ہے کہ چنہن ہے“ پھر مزید یہ لکھا ”خود لغت کی قرأت میں اختلاف ہے۔ برہان میں نہنہان و نہنہن ہے۔ مویہ میں نہنیں مگر زبان میں نہنیں ہے جو ادات سے بہت قریب ہے۔ ادات کا حرف دوم ”ی“ ہے۔

پہلی بات تو یہ ہے کہ نہنیں کوئی لفظ نہیں۔ اصل لفظ ”نہنیں“ (ن ہ ن ب ن یا ن ہ ن ب ن) ہے، نظامی گنجوی کا شعر ملاحظہ ہو

بہ از پای ازین پایہ بیرون نہنم
نہنیں بریں دیگ پر خون نہنم

کسانی کا شعر ہے۔

بکشای راز عشق و نہقتہ مدار عشق

از می چہ نایہ کہ بز پر نہنیں است!

اس کے معنی فارسی میں ”سرپوش“ اور ”دیگ“ و ”کوزہ“ و ”تنور“ مختلف فرہنگوں میں درج ہیں اور ادات میں اہل ہند کا جو لفظ ڈاکٹر نذیر احمد پر واضح نہ ہو سکا اور جسے وہ ”نہنیں“ لکھ کر پیش کیا

ہو گئے۔ وہ پنجابی کا کلمہ ”چپن“ (پنج پت) بمعنی ڈھکنا یا سرپوش ہے۔ دیسے ڈاکٹر نذیر احمد کو معلوم ہو گا کہ ہیپتہ ہیندوئی زبان نے جب دکن کا سفر کیا تو وہاں چپنی کا لفظ انہی معنوں میں پہنچا اور ”چپنی“ بھرپانی میں ڈوب کر ”چپنی چاٹنا“ کی مثالیں بھی مقبول ہوئیں۔
 ادات سے ایک اور لفظ چتندر کی تشریح ڈاکٹر نذیر احمد نے یوں نقل کی ہے۔
 ”چتندر :- ہنری است مثل ترب کہ اہل ہند انرا کو ننگلو خوانند“
 اور پھر تبصرہ فرمایا ہے ”زبان گویا میں ہندی مترادف تندس یا
 ۱۔ لغت فرس اسدی طوسی۔

۲۔ پلیٹس۔ ص ۴۲۲

جامع اللغات ص ۴۴۲

دیدہ آیا ہے۔ شرن نامہ میں کوننگلو اور موید میں بغیر حوالہ کوننگلو اور زبان کے حوالے سے دہندس اور دیدس درج ہے۔ ادات میں چکندر اور چتندر کے ذیل میں دوبار مزید کوننگلو درج ہوا ہے :-
 چتندر یا چتندر کا مطلب تو ناظرین سمجھ گئے ہوں گے۔ یہ عام ہنری اور شلغم کی ایک قسم ہے لیکن ڈاکٹر نذیر احمد نے ادات میں درج کئے ہوئے پنجابی الفاظ کا وہ حلیہ بگاڑا ہے کہ قاری کے ہاتھ چتندر کا مطلب ہی نہیں آتا۔ انہوں نے پنجابی کوننگلو بمعنی شلغم کو بار بار کوننگلو لکھا ہے۔ مجھے شبہ ہے کہ پنجابی ہنری ”ٹینڈہ“ کو ڈاکٹر صاحب نے تندس، دھندس اور دیدس وغیرہ بھی پڑھا ہے، ممکن ہے ادات کے کاتب ہی نے غلط لکھا ہو۔

ایک اور لفظ ملاحظہ فرمائیے جہاں ڈاکٹر نذیر احمد پنجابی سے ناواقف ہونے کی وجہ سے غلطی کر گئے ہیں۔ ”تلی :- دست افزار دان حجام کہ اہل ہند انرا بھاندی خواند“ کو نہ سمجھتے ہوئے تبصرہ فرماتے ہیں ”موید میں ہے، دست افزار دان حجام کہ بہندش بھاندی نامند و دست افزار حجام۔ کذا فی الادات و معنی اول درست چنانچہ از زبان گویا معلوم می شود، پتا نہیں کہ موید میں کیوں کرا دات کے مطالب کا نسبت غلط درج ہوئی۔ زبان گویا میں بلاشبہ دست افزار دان حجام کو زیادہ صحیح بتایا گیا ہے لیکن اس میں ہندی لفظ نہیں آیا۔“

عرض یہ ہے کہ تلی (تلی) فارسی کا لفظ ہے جس کے دو معنی ہیں ایک ”دست افزار حجام“،

جیسا کہ موبد نے ادات کے حوالے سے نقل کیا ہے اور غالباً آپ کے ادات کے نسخے سے یہ عبارت گم ہے اور اس کا ترجمہ حجام کے پنجابی "بھانڈے" (بمعنی برتن) ہے جسے آپ "بھانڈی" پڑھ رہے ہیں اور دوسرے معنی "دست افزار دان حجام" یعنی حجام کے آلات رکھنے کا کیسہ جسے پنجابی میں رچھانی کہتے ہیں۔ فارسی میں یہ لفظ درزیوں کے اس کیسے کے لئے بھی استعمال ہوتا ہے جس میں وہ سوئی اور انگشتوانہ وغیرہ رکھتے ہیں۔

ادات میں ایک فارسی لفظ ہے 'چغ' جس کے معنی ڈاکٹر نذیر احمد نے یہ نقل کئے ہیں "آن چوب کر برگرون گا دجستی گا دگردوں کش نہند و اہل ہند آن را جو گویند" اور پھر یہ بھی بیان کیا ہے کہ "ادات کے دوسرے نسخے میں 'جو ٹر' ہے جو زیادہ قرین صحت ہے، حقیقت یہ ہے کہ جو ٹر کسی زبان کا کوئی لفظ نہیں۔ پنجابی لفظ "جو ٹر" ہے جو اب بھی ان معنوں میں مستعمل ہے۔

ڈاکٹر نذیر احمد کو "انبیرہ" کے معنی "دابہ" تھے بھی پریشان کیا ہے۔ انبیرہ :- آن کاہ کہ بوقت پوشش بریام اندازند تا بالای آل گل اندازند و در میان دیوار بر آرد تا دیوار مستحکم شود و اہل ہند آن را دابہ گویند، ڈاکٹر صاحب تبصرہ کرتے ہیں "یہ ہندی لفظ نسخہ دسوساٹی میں درج ہے۔ موبد میں محض فارسی معنی درج ہیں۔ اس ہندوستانی لفظ کی توثیق نہیں ہو سکی۔" عرض یہ ہے کہ یہ پنجابی کا بیدھا سا لفظ "دبھ" (دب و) ہے۔ جو نو کیلے گھاس کی ایک قسم ہے۔ پنجابی کی ایک شل بھی ہے بدھیاں ڈھکیاں دی واہی اگے دبھتے کاہی

"پاشند :- عقب پای کہ اہل ہند آن را ایڈی خوانند" اس میں ایڈی پنجابی کی اڈی بمعنی ایڈی ہے۔

ڈاکٹر نذیر احمد "اسپرغم" کے لفظ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں "اسپرغم :- گیاہی است خوشبوی کہ عرب آن را ریمان و اہل ہند بیری خوانند و آن را شاہ اسپرغم نیز گویند" (بمنقل از ادات) تبصرہ کرتے ہیں "زنان میں شمیران، کو شاہ اسپرغم کا مترادف دیتے ہوئے ہندوستانی لفظ بیری درج ہوا ہے۔ مدارا میں

۱۔ جس زمین پر بوڑھے بیلوں سے ہل چلایا جائے اس میں دبھ اور گھاس ہی اگتی ہے۔

۲۔ مدارالافاشل۔ شیخ الحداد فیضی سرہندی (جلد اول، ص ۳۳ مطبوعہ باہتمام ڈاکٹر محمد باقر۔

ہندوستانی لفظ 'سبزی' ہے جو یقیناً غلط خوانی کا نتیجہ ہے، عرض یہ ہے کہ مدار میں سبزی کا لفظ صحیح استعمال ہوا ہے اور صحیح ہی پڑھا گیا ہے کیونکہ سبزہ کو ہیبتہ ہیندوئی زبان میں سبزی کہتے ہیں۔ بیری، تو ایک درخت ہے جس کا اسپرغم سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ اسپرغم ایک خوشبودار گھاس کا نام ہے جسے ادات کے مرتب کے بقول عرب ریجان پکارتے ہیں۔ بادرنہ ہو تو گھاس اور سبزہ کے متعلق "انجن آرای" "ناصری" اور "برہان" کی سندیں لیجیے۔ "اسپرغم" بمعنی گل بادریجان یا شد مطلقاً دریجان را نیز گویند کہ آن راشاہ اسپرغم خوانند بمعنی سبزہ نیز آمدہ است۔ اب آپ ہی فرمائیے اس گھاس کا پھل دار درخت بیری سے کیا تعلق ہے جو معنی آپ غلط خوانی سے اس کو پہناتا رہے ہیں۔

"چو پلین"۔ ان چند بد و پنہ داند از پنہ بکشد داہل ہند آن را اوتنی و جبر کہی خوانند۔ شرف نامہ میں اوتنی ہے مگر دوسرے ہندوستانی لفظ کی حقیقت واضح نہیں: "ڈاکٹر نذیر احمد" "جر کہی" کوئی لفظ نہیں۔ یہ پنجابی چرکھی ہے جس کی اردو شکل چرخہ ہے اور زندگی شکل "چرخہ" ہے۔

"تنگن"۔ بالاف فارسی نوعی از ساز بزرگری کہ آن را تختہ سپار خوانند داہل ہند بدوشہ گویند و مالہ۔ زبان گویا میں یہی ہندوستانی لفظ موجود ہے، لیکن مالہ ہندی لفظ نہیں بلکہ خود فارسی لفظ ہے جو بننے کے کام میں آتا ہے جوید میں ہندوستانی مترادف درج ہے: "ڈاکٹر نذیر احمد" پہلی بات تو یہ ہے کہ یہ مرکب تختہ سپار نہیں بلکہ تختہ شیار، ملاحظہ ہو فرہنگ آندراج ہے۔ دوسری عرض یہ ہے کہ مالہ پنجابی کا لفظ ہے اور یہ فارسی کا وہ لفظ نہیں جو آپ نے سمجھا ہے یہ وہ آلہ ہے جو ہل چلانے کے بعد زمین ہموار کرنے کے کام آتا ہے۔ اور تنگن بھی فارسی میں اہی کو کہتے ہیں۔

اب ذیل میں ادات کے وہ فارسی کلمات درج کئے جاتے ہیں جن کے معانی ہیبتہ ہیندوئی میں بیان ہونے کی وجہ سے ڈاکٹر صاحب کی گرفت میں نہیں آئے۔ غلط خوانی کی اصلاح بھی کر دی گئی ہے واپین کے درمیان کی عبارت ڈاکٹر نذیر احمد صاحب کی ہے۔

(۱) "رسن باز"۔ طایفہ از بازی گران کہ اہل ہند آن را بیدتی خوانند۔ یہ ہندوستانی متبادل کلمہ کسی لغت میں نظر نہیں آیا، یہ کلمہ دراصل پیرنی ہے جو دو بالوں کے درمیان لٹکی ہوئی رسی پر ناچنے والی لڑکی

کے لئے پنجاب میں اب بھی مستعمل ہے۔

(۱۲) ”رشاشہ۔ قطرہ باران خرد کہ نیک باریک بود و اہل ہند آن را پھولی گویند۔ یہی متبادل ہندوستانی لفظ زنان میں ہے۔ شرف نامہ میں پھو ہوئی اور موید میں عربی لفظ قرار دیتے ہوئے اس کا ہندوستانی مترادف پھو ہارہ بحوالہ شرف نامہ درج ہے۔“ قطرہ باران خرد کا صحیح پنجابی مترادف پھو ہی (پھو دھری) ہی ہے (ملاحظہ ہو مایا سنگھ کی پنجابی ڈکشنری)

(۱۳) ”کوم و کوم :- گیا ہیست مثل کھیل و خوشبوی۔ یہ ہندی لفظ فرہنگ قواس، دستورالافاضل زنان گویا اور موید الفضلا میں منقول ہے مگر اس کی قرأت میں اختلاف ہے۔ اکثر کھیل ہے اور موید میں شرف نامہ کے حوالے سے کید ہے جو واضح طور پر چھاپے کی غلطی معلوم ہوتا ہے۔ پنجابی کا صحیح لفظ کھیل (کھت ل) ہے یہ ایک قسم کی گھاس ہے (CYNODON DACTYLOID) اصطلاحی نام ہے (دیکھئے مایا سنگھ کی پنجابی ڈکشنری)

(۱۴) ”مشر :- چیزیت کہ رنگ ہوا را تاریک گرداند و اہل ہند آن را دھونور خوانند۔ یہ ہندوستانی لفظ کسی فرہنگ میں نظر سے نہیں گزرا۔“

فٹ نوٹ :- یونیورسٹی کے نسخے میں ”دھونور“ معلوم ہوتا ہے اس لفظ کا پہلا حصہ ”دھواں“ سے متعلق ہے اور یہ لفظ ”دھون ورا ہوگا۔“ یہ پنجابی کا سیدھا سادا لفظ ”دھوڑ“ ہے جو اردو میں دھول کی شکل میں مستعمل ہے۔

(۱۵) ”مولو :- اُس شاخ آہو کہ جو گیان نواز زند کہ اہل ہند آن را سینگی گویند۔ شرف نامہ اور موید میں یہ ہندوستانی مترادف موجود ہے۔ بحر الفصائل میں سنکہ مشتبہ ہے۔“ یہ لفظ سنکہ نہیں بلکہ پنجابی اور اردو کا مستعمل لفظ ”سنکھ“ (سن ن) ہے اور مولو (م ل) کے یہی معنی ہیں۔

(۱۶) ”نان کشکیں :- نانی کہ از باقی دخنود گندم و جواز ہرگون بہم آمیختہ پزند و اہل ہند آن را نان سستی خوانند و بعضی ہندیاں نان پیری خوانند۔ یہ دونوں ہندوستانی نام کسی فرہنگ میں نظر نہ آئے۔ ادات کے نسخہ غلطی گڑھ میں بھی یہ حصہ شامل نہیں۔“

مسی (م س) میں آپ نے سین کی نشید کو تپڑھ کر لفظ کا حلیہ بگاڑ دیا ہے ورنہ پنجاب میں سی روٹی اب بھی ان اجناس کو طاکر پکائی جاتی ہے اور اسے ”پا پٹری“ یا ”پٹری“ (پ) بھی کہا جاتا ہے ویسے

اردو میں اب بھی پیٹری سخت ہچی ہوئی روئی کو کہتے ہیں (دیکھئے لمٹیس، اور ان اجناس سے مل کر جو روئی پکتی ہے وہ سخت ہی ہوتی ہے۔ ضمناً باتلا کو غلطی سے باقلی پڑھا گیا ہے۔

(۴) ”نٹک :- مخلوج باریکت عچیدہ کہ ہندوی اور اپونی گویند۔ یہ ہندوستانی لفظ کہیں نظر سے نہیں گزرا“ ”پونی“ (پ) جیسا کہ ادات کے مرتب نے لکھا ہے ہندوی کا کلمہ ہے اور اس سے مراد روئی کا وہ لمبوتر اگالا ہے جس سے چرنے پر تار نکالتے ہیں۔

اب ادات سے کچھ ایسے کلمات نقل کئے جاتے ہیں جن کی شکل مروج اردو کی بجائے مروج پنجابی کلمات کی ہے۔

پونہ (بمعنی چھلنی)	آردن :-
پکھ (پ کھ) (پکھا)	بادکش :-
سیہ (بمعنی ساہی)	جیزو :-
کیمبر (زرع خزان)	خیزو :-
چوک (جوہک)	دیوچ :-
نیول (نیولا)	راسو :-
ہڈکی (ہچکی)	زٹنگ :-
ہڈکی (ہچکی)	سکید :-
ہڈکی (ہچکی)	شپک :-
ملائی (بالائی)	شمر :-
پونہ (چھلنی)	کفنگر :-
کن سلائی (ک) ہزار پانچ	لوش خنزہ :-
گڈی (گڑیا)	لہفت :-
جوتر (جوا)	یوغ :-

دیا ہے۔ اس اعتبار سے ان کا کام ایک ایسے نقل نویس کا ہے جو خطی نسخوں سے مطالب کو با معنی بنانے کے بغیر چھوڑ دیتا ہے۔ اگر قدیم فارسی فرہنگوں کے متعلق انہوں نے سانی بحث کا آغاز کیا ہے تو سب سے پہلے انہیں ان فرہنگوں کے متن کو نوانا صورت میں قارئین کے سامنے پیش کرنا چاہیئے تھا۔ مجھے یہ احساس ہے کہ یہ کام بہت دشوار ہے۔ میں اکبری عہد کی فرہنگ مدارالافاضل کو کئی سال سے مرتب کرتے ہوئے اس مشقت سے گزر رہا ہوں اور ابھی تک دنیا کے تمام خطی نسخوں (جن کی تعداد ایک درجن سے بھی کم ہے) کے مقابلے سے صرف دو جلدیں شائع کرنے میں کامیاب ہوا ہوں۔ باقی دو جلدیں زیر چاپ ہیں اور ان خطی نسخوں کو پڑھنے پر میرے بارہ سال صرف ہو چکے ہیں اس کے باوجود ابھی تک کئی کلمات لایجمل صورت اختیار کئے ہوئے ہیں۔ لیکن ڈاکٹر ندیر احمد صاحب کے مضامین کو پڑھنے سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ بہت جلد اس مواد کو شائع کر رہے ہیں جس کا بیشتر حصہ خود ان کے لئے ناقابل فہم ہے۔ میں اپنی عمر کی بزرگی کا سہارا لیتے ہوئے نہایت ادب سے ڈاکٹر صاحب کی خدمت میں عرض کروں گا کہ وہ اس مفید کام کو جاری رکھیں۔ لیکن چھاپے میں آنے سے پہلے ہر ممکن کوشش کر دیکھیں کہ کتنے والا کہنا کیا چاہتا ہے اور مواد کو استنباط سے پایہ سند تک پہنچائیں۔ اس صورت میں یہ ایک مفید علمی خدمت ہوگی۔ پھر ممکن ہو تو ٹھوڑی سی پنجابی دکنی کے توسط سے پڑھ لیں۔ اس سے ان کی بہت سی مشکلات حل ہو جائیں گی۔ کیونکہ جیسا کہ میں نے شروع میں عرض کیا تھا اگر وہ سات دریاؤں کی قدیم زبان کو نہیں پہچانیں گے تو ان کے لئے اب تک ان کلمات کے مفہم کی کہنہ تک پہنچنا ممکن نہ ہوگا۔ جو پیش از آریائی عہد سے متعلق ہیں اور جنہیں ادات اور دوسری فرہنگوں کے مرتب "زبان اہل ہند" اور ہندیو کا نام دے رہے ہیں۔

پیش خدمت بے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

مثنوی کا چند بدن مہیار

ڈاکٹر وحید قریشی

چند بدن مہیار کا قصہ بہت پرانا ہے ”آج تک عادل شاہی عہد کی جتنی مثنویاں دریافت ہوئی ہیں ان میں چند بدن مہیار قدیم کہی جا سکتی ہے۔ کیونکہ موجودہ معلومات کے لحاظ سے بیجا پور کی کوئی مثنوی اس سے قدیم نہیں۔“ اُمیقی پہلا شاعر ہے جس نے اسے اردو میں نظم کیا۔^۱ بلوم ہارٹ اور اشپرنگر نے غلطی سے اسے عزیز سے منسوب کر دیا۔ نصیر الدین ہاشمی اور محی الدین نور نے ثابت کیا ہے کہ انڈیا آفس کے جس نسخے کا ذکر بلوم ہارٹ نے کیا ہے اس کا مصنف اُمیقی ہے۔

اس مثنوی کا ذکر گارسیں دتاسی نے اپنے خطبات میں کیا ہے۔^۲ کریم الدین طبقات شعرائے ہند میں (جو گارسیں دتاسی کی تاریخ ادب اردو کا خلاصہ و تکملہ ہے) لکھتے ہیں:-

”میر حیدر شاہ دکنی جیسا کہ وہ قابلیت لڑائی کی رکھتا تھا۔ ویسا اسے شعر کہنے میں بھی سبقت رکھتا (کذا) تھا عملہ راری احمد شاہ میں فوت ہوا۔ مجھ کو معلوم ہوتا ہے کہ وہ ایک قصہ چند بدن مہیار کی مثنوی کا مصنف ہے۔ ڈاکٹر اسپلیجمر صاحب بہادر کے پاس جو ایک کتاب مرثیہ کی بہت خوش خط ہے اس میں حیدری کا مرثیہ بڑی دھوم و دھام سے لکھا ہے۔“

کریم الدین کے اس بیان کا پہلا حصہ شاید علی ابراہیم خلیل کے تذکرے کا ذرا براہیم

۱۔ قصہ چند بدن مہیار مقالہ نصیر الدین ہاشمی در رسالہ نیسنگ خیال لاہور

۲۔ مصنف اس بات پر نازاں ہے کہ اس نے یہ کہانی کہیں سے چرا کر نہیں لکھی ”اردو شہ پار“

(جلد اول) ڈاکٹر محی الدین نور ص ۳۹۔

۳۔ خطبات گارسیں دتاسی (اردو ترجمہ) ص ۱۵۹۔

۴۔ طبقات شعرائے ہند طبع اول قسم دوم۔ ص ۱۳۰-۱۳۱

سے ماخوذ ہے ۵۔ البتہ ”مجھ کو“ سے آگے ان کا اپنا اضافہ ہے۔ اگر کریم الدین یا کارسین دتاسی کو مغالطہ نہیں ہوا تو مقیمی کے علاوہ حیدر یا حیدری مرثیہ گو نے بھی اس قصے کو نظم کیا۔ بعض لوگ مولانا راؤد کا نام بھی لیتے ہیں ۱۔ کہا جاتا ہے کہ راؤد نے بزبان ہندی یہ مثنوی ۱۳۷۰ء کے لگ بھگ لکھی۔ یہ بیان درست معلوم نہیں ہوتا ۲۔ حیدر کی وفات احمد شاہ کے زمانے میں ہوئی۔ مقیمی نے اپنی مثنوی چندر بدن مہیار ۱۰۵۰ھ میں تصنیف کی۔ مثنوی کی ایک روایت شاہ عالم ثانی کے زمانے میں سیف اللہ نے تیار کی۔

نسخہ

میرے پیش نظر سیف اللہ کی مثنوی چندر بدن مہیار کا جو مخطوطہ ہے یہ ناکمل ہے۔ شروع کا ایک ورق اور آخر کے دو تین اوراق غائب ہیں۔ اس لئے کاتب کا نام اور مثنوی کا عنوان بھی موجود نہیں۔ اوراق ۴۵ = تقطیع ۱/۲ x ۶ (تقریباً) سقی۔ لیکن بائیں طرف کا حاشیہ سارے کا سارا کسی چکپنے والی سیاہی مائل بھوری دوا سے آلودہ اور بوسیدہ ہو گیا تھا۔ اس لئے حاشیہ کاٹ دیا گیا۔ اب تقطیع ۱/۲ x ۶ ۱/۴ ہے۔ سطور ۶/۱۰ جدول کشی سرخ روشنائی سے کی گئی ہے۔ اس حساب اس نسخے میں اندازاً ۹۰۰ اشعار باقی ہیں۔

۵۔ تذکرہ گلزار ابراہیم ص ۱۰۶۔

۱۔ ڈاکٹر مومن سنگھ دیوانہ A HISTORY OF PANJABI LITERATURE بحوالہ کلکتہ ریلویو ۱۸۷۱ء ص ۳۲۰۔

۲۔ اصل واقعہ جب ابراہیم عادل شاہ کے زمانے میں ہوا تو اس سے پہلے چندر بدن کا لکھا جانا درست نہیں ہو سکتا۔

۳۔ نصیر الدین ہاشمی نے اپنے مضمون (نیرنگ خیال) میں ۱۰۳۵ھ اور ۱۰۵۰ھ کے درمیان بتائی ہے۔ بعد ازاں دکن میں اردو کی طبع سوم (۱۹۲۶ء) میں مزید تحقیق سے ۱۰۵۰ھ قرار دی ہے (ص ۱۲۶) ڈاکٹر زور نے اردو شہ پارے (جلد اول) میں ۱۰۳۵ھ اور ۱۰۴۸ھ مابین بتائی ہے (اردو شہ پارے ص ۳۹)

ہر باب کے عنوان کے طور پر سرخ روشنائی سے دو دو ناری شعر لکھے ہوئے ہیں پہلا ورق دو اکیسے اثر سے بوسیدہ ہو کر نصف کے قریب ضائع ہو چکا ہے اور وہ بھی اتنا خراب کہ پہلے صفحے کے دس اشعار میں سے صرف تین شعر اور باقیماندہ مصرعوں کے بعض حصے پڑھے جاتے ہیں۔ دو اکیسے اثر سے بچنے کے لئے دو سال ہوئے میں نے ناخوانا حصول پر سفید کاغذ چپکا دیا تھا۔ نسخہ کہیں کہیں سے کرم خوردہ اور آب زدہ ہے آخری صفحے کے دو تین آب زدہ اشعار بعد میں کسی نے باریک قلم سے اجالے ہیں۔ مثنوی کی بحر متقارب مثنیٰ مقسود و محزوف ہے۔

فعلون	فعلون	فعلون	فعلون
کہی نا	رسی تو	لے فل	ل خوب
(بھی فارسی تو نے سیف اللہ خوب)			

اور

فعلون	فعلون	فعلون	فعل
کہا (ن) سول (ن) کہا (ن) تک	پڑانک	رمے (ن)	
(کہاں سول کہاں تک پڑا فکر میں)			

لیکن عنوانات کی بحر مل ہے۔

مثنوی کا یہ نسخہ کاتب کی اغلاط کے باوجود اس لئے اہم ہے کہ اس مثنوی کی اولین اشاعت کی نقل معلوم ہوتا ہے۔

مصنف

مصنف کا حال مطبوعہ تذکروں سے نہ کھلا؛ چغتای شعراء، گل عجائب، خطبات گارہاں دتاسی، مختصر نکات، نکات الشعراء، تذکرہ ہندی، ریاض الفصحا، عقد ثریا، تذکرہ شعرائے اردو، تذکرہ ریختہ گویاں، گلشن گفتار، مجموعہ نفز، گلشن بے خار، سرو آزاد

سخن شعراء، گلستان سخن، کسی میں سیف اللہ کا حال نہیں ہے۔ ہماری معلومات کا واحد ذریعہ سیف اللہ کی یہی مثنوی ہے۔

سیف اللہ نے ہر جگہ اپنا پورا نام مثنوی میں لیا ہے۔

کہ سیف اللہ از جور گردون دون

(۳ الف)

مندبذب ہے متفکر اور سزنگوں

تو سیف اللہ تھا آگے کس ذکر میں

(۲۰ ب)

کہاں سوں کہاں تک پڑا فکر میں

کہی فارسی تو نے سیف اللہ خوب

(۲۳ ب)

وے شعرا ہندی کا واللہ خوب

وہ نقشبندی فرقے سے تھا؛

میں ہوں بندہ شرقہ ارجبند

(۳ ب)

جمپوں نام اوس خواجہ نقشبند

اور اس کے پیرو کا نام محمد عاشق یا عاشق محمد تھا؛

یا مربی، بندہ پرور، الغیاث ۲

عاشق اللہ اکبر الغیاس (کذا)

نام ولایت (والایت) محمد عاشق است

کہوں میں صداقت سیتی ۳ مدح پیر

پناہ جہاں ۴، پیر روشن ضمیر

۱۔ سول : ۷

۱۔ اصل نسخے میں ”شہر“ ہے

۲۔ فارسی کے دو شعر عنوان فصل ہیں

۳۔ سیتی : ۷

۴۔ اصل : پناہی جہاں

ولیکن سخن بے مراتب نہ ہو —
 قلم بے مراتب کا کاتب نہ ہو
 زباں کوں کمرہوں پاک اور درجہ شست شو
 پاکیزہ اور صاف ہفت آب جو
 مربیٰ من مرشد (۵) پیر من
 پناہ جہاں، پیشوا، پیر من
 کرم گترو زیدۃ العارفین
 جہاں پرور و تدوۃ السالکین
 وہ یکتا ہے تدقیق (تدقیق تجربہ میں
 یگانہ ہے تحقیق توحید میں) —
 ارادت سوں آں کا جو طالب ہو یا
 نہ پھر اس پر ابلیس غالب ہو یا
 صداقت سوں اون پاس آیا مرید
 بلا شک بیک دم بہ مطلب رسید
 توجہ سیتی جس طرفت موکھا کریں
 رہیں رین ۲ دن سوکھا ۳ سیتی دوکھا ۴ مریں

۵۔ کوں : کو

۶۔ ہو یا : ہوا

۱۔ موکھا : چہرہ، نگاہ

۲۔ رین : رات

۳۔ سوکھا : سکھ

۴۔ دوکھا : دکھ

ادجالا ہے نام اون کا اندر جگت ۵
 کہ پرگھٹ ۶ جگت میں نیٹ ۷ در سگت ۸
 وہ ہے عاشق نور حق ذوالکرم ۹
 خدا دوست ، عاشق محمد ہے نام
 بایں خاطر روشن و پر ہنس
 میں اون کوں کہوں خاتم الاولیاء
 کہ سیف اللہ آباد احب ادا سین ۹
 شرف یاب ہے اون کی اولاد سین

(۴ الف)

عقائد کے اعتبار سے سنی ، خلفائے راشدین کا نام لیوا اور مدارج خوں ہے :

یکے صادق و رہنما بو بکر
 کہ پرگھٹ ہو یا صدق سوں بہرہ ور
 دویم آل عمر ، دادگر ، فتح جنگ
 کیا جس نے مردود ایلین دنگ

۵۔ جگت : دنیا

۶۔ پرگھٹ : ظاہر اور آشکار (سب رس و جہی ، مرتبہ مولوی عبدالحق ، فرہنگ ص ۵۰)
 مولوی صاحب نے پرگھٹ لکھا ہے لیکن پنجاب میں اردو کے جو نسخے ملتے ہیں ان
 میں بالعموم اور اس نسخے میں بالخصوص پرگھٹ ہے ۔ اس لئے میں نے ”گھ“ کو
 قائم رکھا ہے ۔

۷۔ نیٹ : بہت زیادہ ، بالکل ، پوری طرح

۸۔ سگت : تمام

۹۔ سین : سے

۱۰۔ اصل : شرافیاب

سوئم آن عثمان ، غنی ، مال دار
 کیا عقل سوں جس نے فترآن ۱ تیار
 چہارم علی شا (۵) عالی گہر
 کیا جس نے خیبر ۲ کون ندیم و ذہر
 ہو یا شرع کا گہر (ز؟) روز ازل
 باس چار دیوار محکم ، اٹل

(۲ الف)

کاتب

نسخے کی کتابت نہایت معمولی اور اغلاط سے پر ہے۔ املا کا کوئی خاص طریقہ پیش نظر نہیں تقریباً ہر جگہ دو چشمی ”ہ“ (ھ) کی جگہ جائے ہوز (مخلوط التلفظ) لکھی گئی ہے۔ بعض جگہ ”ہا“ کا لفظ دو چشمی ”ھ“ سے لکھا ہے۔ ”ٹ“ کی جگہ تحریر میں کہیں ”ت“ کے اوپر ”ط“ ہے کہیں صرف ”ت“۔ حروف کے دوائر اور سطوح بے اصولی کے غماز ہیں۔ عموماً قدیم رسم الخط کے مطابق یائے معروف کے نیچے دو لفظ دیئے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں تیرہویں صدی کی تقلید میں یائے معروف کی جگہ یائے مجہول بھی لکھ دی ہے۔ کاتب فارسی بالکل نہیں جانتا اس لئے عنوانات کے تقریباً تمام فارسی اشعار غلط ہیں نیز اردو اشعار میں بھی کتابت کی بے احتیاطیاں نظر آتی ہیں مثلاً تخیل کی جگہ تخیل ، اسلام کی جگہ سلام ، شاہ عالی گہر کی جگہ شاہ عالی گہر ، خیبر کی جگہ خبر ، مدح کی جگہ مدح ، غیاث کی غیاس وغیرہ کاتب کی کم علمی ظاہر کرتے ہیں ”گ“ کا مرکز بعض جگہ ایک ہے (جیسے ک) لیکن بعض جگہ دو مرکز ہیں (گ) کہیں کہیں کاتب اپنی کم علمی کی وجہ سے الفاظ اور حروف چھوڑ گیا ہے جس سے مہرے خارج از وزن ہو گئے ہیں۔

۱۔ اصل نسخے میں ”فترمان“ لکھا ہے۔

۲۔ اصل نسخے میں ”حبر“ لکھا ہے۔

یہ صحیح ہے کہ صوفی شعرا قدیم زمانے میں ”اپنی نظموں میں عروض و قافیہ اور نظم کے اصول و قواعد کی پروا نہیں کرتے اکثر مصرعے کو کھینچ کر سکتے پورا کر لیتے ہیں (جیسے سر کو سیرا اور فکر کو نکیر)، ساکن کو متحرک اور متحرک کو ساکن کر لینا ان کے ہاں کوئی بات نہیں، اشباع و امالہ، ترخیم و تخفیف کا بلا تکلف استعمال کر جاتے ہیں۔ قافیہ میں صرف صوت کا خیال کرتے ہیں بعض اوقات ایسا ہوتا ہے کہ آواز ایک نہیں تو بھی بلا تا مل قافیہ باندھ جاتے ہیں! یہ حال دسویں گیارہویں صدی تک کا ہے، بعد میں کم از کم قافیہ کی قلمرو میں شمالی ہندوستان (بشمول پنجاب) میں یہ بد نظمی نہ رہی تھی؛ تاہم کاتب کی اغلاط کو شاعر کے تصرفات سے الگ کرنا زیادہ مشکل نہیں۔ مندرجہ ذیل اغلاط کاتب ہی کی بے پروائی اور کم سوادگی کا نتیجہ قرار دی جاسکتی ہیں۔

- (۱۱۶ الف) کئی دن (وہ ؟) پٹنہ میں رہتا رہا
 بے شہر کا سیر کرتا رہا (کذا)
 کہے دور ہوا پنا و تدرتوں سمحال
 توں ہیں کون اسے سخت عاجز، کنگال
 (۱۱۳ الف) یہ خفتی ہے اس کوں نہ کچھ (عقل ؟) ہے
 دوا نہ یہ مجذوب کی شکل ہے
 سبھی ذوق منوان (قادر عجیب
 مہدی (مہندس) چوسال حادق (حاذق) طیب
 (۵ ب) خرد مند، پر ہوش، صاحب مہر
 وہ دن رین محفوظ در یاد رب

۱۔ اردو کی ابتدائی نشوونما میں صوفیائے کرام کا حصہ۔ مولانا عبدالحق ص ۶۸

۲۔ شاعر نے یہاں ”سیر“ کو مذکر باندھا ہے، اسی طرح ایک جگہ ”قلم“ کو مؤنث باندھا ہے۔

۳۔ سنحال، میرے عمائد کہ دوسرا ناقص الطرفین قلمی نسخے ہیں ”سہماں“

سہ تصنیف

مثنوی کا سہ تصنیف اس نسخے میں موجود نہیں، ممکن شاعر نے آخر میں (جیسا کہ مثنوی نگاروں کا طریقہ ہے) دیا ہو۔ لیکن نسخے کے آخر کے اوراق موجود نہیں، شروع میں سیف اللہ نے شاہ وقت کی مدح کی ہے۔

مدح ظل اللہ عالی گوہر است
آنکہ اندر معدلت اسکندر است
شمع ذات و مقصود پر گاہ (کذا) اور
نہیب بخش حساندان یا براست
کروں مدح ظل اللہ، صاحب سریر
یہ طرز نو، آئیں بسے دل پذیر
کرم کردہ و شاہ کیو اں جناب
سخن پرور و شاہ والا خطاب
خداوند تاج و شہ تخت بود
دلے چرخ بدکار بد بخت بود
چو یعقوب اند دیدہ (اش؟) نور رفت
صد افسوس صد حیف، بس دور رفت
چو (یو) سف در افتادہ در قمر چاہ
نیٹ سست اور سخت بے دست گاہ
چو موسیٰ بہ تقدیر واحد رحیم
ز فرعون مردور بے داد دید

(۳ الف)

۱۔ نسخے میں ”رہ“ لکھا ہے، میرا خیال ہے حرف ”ر“ ہو گا۔

۲۔ نسخے میں ”سخت“ لکھا تھا جو صحیح نہیں ”سخت“ ہو گا۔

خدا یا سبح محمدؐ نبی
نظر کر سجال شہنشاہؑ کبھی
شہا، شہر پارا، کرم گترا
جہاں سرور اور جہاں پرور

مغلیہ حکمرانوں میں عالی گوہر، شاہ عالم ثانی کا خاندانی نام ہے۔ شاہ
عالم ثانی کا زمانہ حکومت ۲۴ دسمبر ۱۷۵۹ء سے ۱۹ نومبر ۱۸۰۶ء تک ہے
لیکن اس میں یہ سبھی تو کہا گیا ہے کہ فرعون مردور نے اس پر ظلم کیا اور یعقوبؑ
کی طرح اس کی آنکھوں سے نور جاتا رہا ہے۔ شاہ عالم ثانی کی آنکھیں غلام قادر
روہیلہ نے ذی قعدہ ۱۲۰۲ھ میں نکالیں روہیلہ ربیع الاول ۱۲۰۳ھ (دسمبر
۱۷۸۸ء) میں گرفتار ہوا اس حساب سے مشنوی چند ربدن مہیار ۷ ذی قعدہ ۱۲۰۲ھ
اور سات رمضان ۱۲۲۱ھ کے درمیان لکھی گئی۔ ”نظر کر سجال شہنشاہ کبھی“ سے یہ خیال
ہوتا ہے کہ روہیلہ ابھی گرفتار نہیں ہوا۔ اس لئے مشنوی کا سنہ تصنیف ۷ ذی قعدہ
۱۲۰۲ھ اور ربیع الاول ۱۲۰۳ھ کی درمیان قرار پاتا ہے۔

مشنوی کس علاقے میں لکھی گئی

مولوی عبدالحق شمالی ہندوستان کی قدیم ترین مشنوی ”دفات نامہ حضرت فاطمہ“

۳۔ اس شعر میں شہنشاہ کی بجائے ”غریباں“ عام طور پر مشہور ہے۔

۴۔ نادرات شاہی (ریاجہ عرشی) ص ۵۳۔

پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھتے ہیں: ”جب اس زبان کا مقابلہ دکنی زبان سے کرتے ہیں تو اس میں کوئی خاص فرق نہیں نظر آتا۔ دونوں کے افعال اور ضنائد وغیرہ ایک ہیں بہت سے ہندی یا مہندی سے لگڑے ہوئے لفظ دونوں کے ہاں یکساں استعمال ہوتے ہیں۔ البتہ لہجے اور تلفظ میں کچھ فرق ہو گیا ہے۔“

اسی طرح سیف اللہ کی شتوی کے بیشتر افعال و ضنائد دکنی ہیں۔ لیکن اس کا لہجہ دکنی شاعری سے مختلف ہے۔ الفاظ عموماً وہ استعمال ہوئے ہیں جو شمالی ہند (پاک و ہند) کی قدیم زبان اور جنوبی اردو (دکنی) میں مشترک ہیں مثلاً نکا (نکاح) سرس، کاجنا، سیٹی، سوں، سنگل، نیٹ، پرگھٹ، چرن، چندر، جل بلا وغیرہ۔

۱۔ ”اردو“ اپریل ۱۹۵۱ء شمالی ہند کی سب سے قدیم شتوی، ص ۸

۲۔ زیادہ بہتر

۳۔ بجانا

۴۔ سے (اردو شہ پارے جلد اول ص ۴) (فرہنگ)

۵۔ زنجیر

۶۔ مولوی عبدالمحق صاحب نے اس کا ترجمہ ”جل بل کے“ لکھا ہے۔ (نسرتی فرہنگ ص ۴)

لیکن وضاحت نہیں کی۔ حافظ محمود شیرانی مرحوم نے ”پنجاب میں اردو“ میں پنجابی اور

اردو کی گرامر کی مماثلت کا ذکر کیا ہے اور بعض اردو توابع مہمل دے کر ثابت کیا ہے

کہ پنجابی میں یہ سب الفاظ بامعنی ہیں۔ ہم اس فہرست میں اس لفظ کا اہمافہم کر سکتے

ہیں۔ رہنا پنجاب میں طے ہی کے معنوں میں آتا ہے۔

دکنی اردو کی نسبت اس کی زبان صاف ہے اور اس میں فارسی ترکیبوں اور ہندوؤں کی بھرمار ہے۔ اگرچہ زبان کا وہ رنگ بھی نہیں جو اس زمانے میں دہلی اور لکھنؤ کے ادبی مراکز میں قائم ہو گیا تھا۔ جن لسانی تحریکوں کا اثر میر و مرزا اور ان کے معاصرین و متاخرین کے کلام پر ہے اس کا اس مثنوی میں کوسوں پتا نہیں۔ اس سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ سیف اللہ شمالی ہندوستان کے اس علاقے سے تعلق نہیں رکھتے جو میر و مرزا کی جولان گاہ تھا۔ مطبوعہ مذکورہ سے اس شاعر کی غیر موجودگی ہمارے خیال میں مزید تقویت دیتی ہے۔ کتاب کا پنجابی لہجہ اس بات کا مؤید ہے کہ مثنوی کا مصنف پنجابی تھا۔

غ۔ مذہب ہے تفکر اور سرنگوں
 غ۔ زباں کوں کہوں پاک اور شست شو
 غ۔ بلا شک بہ یک دم بہ مطلب رسید
 غ۔ دویم آل عمر دادگر، فتح جنگ
 سواری کردی شاہ نے جلد تر
 کیا شہر میں ڈیرہ باہرا و تر
 سخن کوخ کرنے کا میں دہرا
 کیا تلنوا اور چھبڑا آگے کھڑا
 نشیب آگے ہر سو لگے گا جنے
 نگارے چھنا چھن لگے باجنے

(۲۴ ب)

۱۔ ماذنہ محمود شیرانی زبان کی صفائی اور فارسی تماکیب کی کثرت کو غیر دکنی ادب کی پہچان قرار دیتے ہیں (پنجاب میں اردو ص ۲۴۵)۔

۱۔ خیمہ

۲۔ نقارے۔

ز جنگی سواران کار آزمود
 دگر ہر چہ بائیت موجود بود
 ز لعل و جواہر شتر بار ہا
 کہ بے حد بیار انبار ہا
 مکلف انباری دہری فیل پر
 رکھا بیچ دیوانہ اندر نظر
 عجب محرم راز ، تصویر گم
 لیا ہاتھ وہ رہ نما راہ پر
 چلا چل چلا چل نیٹ دوڑ دوڑا
 پہنچی شہر پٹنہ میں فی الفور طور
 جہاں دیر محمود مشہور تھا
 دیوانے کے من میں جو منظور تھا
 کیا ڈیرہ از راہ فرسودگی
 کہ ہو اس مکاں شاید آسودگی

(۲۵ الف)

۳۔ عماری ، دوسرے قلمی نسخے میں یہ شعر اس طرح ہے۔

مکمل عماری دہری فیل پر
 رکھا بیچ دیوانہ زنجیر گم

۱۔ دوسرے قلمی نسخے میں یہ شعر یوں ہے۔

چلا چل چلا چل چلا دوڑ دوڑ
 پہنچا شہر پٹنہ میں فی الفور طور

مصرعوں کی یہ در و بست پنجابی ہے۔ مثنوی میں بعض ایسے الفاظ استعمال ہوئے ہیں جو دکن اور پنجاب میں پائے جاتے ہیں مثلاً کاجنا، سوں، میں، چکے (چنگے) ہويا (ہوا)، ہیگی (ہے)، نمائد (متوالا) دنیاں (دنیا) وغیرہ۔ اسی طرح بعض ایسے الفاظ بھی ہیں جن کا تلفظ پنجابی اور دکن میں ایک ہے مثلاً شکل (بہ حرکت کاف، بعض جگہ شکل بہ سکوں کاف بھی لکھا ہے) حرف (بہ حرکت رے) بوبکر (بہ حرکت کاف)، ملک (بہ حرکت لام، بہ سکون لام کی جگہ)، نکر (کاف محرک)، پون (بہ سکون واؤ) (ہوا) مرض (بہ سکون رے)، فخر (بہ حرکت را) وغیرہ۔ لیکن بعض ایسے الفاظ بھی ہیں جو دکن میں نہیں پائے جاتے۔ مثلاً تک دیکھ (دیکھ دیکھ)، نگارے، رملی (زور آمیز عورت) سیاں (ہیلیاں) آج، پوہ (پوس)، خفتی (خبطی) چپیل (چنچل) سائیں لوک (فقیر آدمی) جے کمر (اگر)، ارسطوں (ارسطو) توہیں (تو ہے) وغیرہ۔ مثنوی میں ان کی مثالیں بہت ہیں ان میں سے بعض کی ایک ایک مثال درج ذیل ہے۔

چپیل۔ رملی

کوئی شوخ چپیل کوئی اچیلی
کوئی قند خو اور کوئی رل ملی

(الف ۱۵)

خفتی

عجب خفتی مجزوب یہ کون ہے
کرے مجھ کو (ن) محبوب یہ کون ہے

(الف ۲۶)

۲۔ قائم چاند پوری :

کہ سمجھے تو دل سے کہ پڑھت ہوں کیا
ہے آیا یہ وقت فخر یا عشاء

۳۔ سبکت کبیر کہتے ہیں :

کبیر سر پر سرائے ہے مت سوؤ ساکھ چین
کونج نگارا سالس، باجت سے دن رین

حبیکر

سوالی میں آیا ہوں تجھ در کئے
کہوں تجھ کوں حبیکر دیا سوں نے

(۲۶ الف)

توہیں

مرے نام میں کیونکہ محرم ہیں تو
میں بہند جنم اور مسلمان تو (کذا)

(۹ ب)

اح

کری میں نے جگ میں بہت جستجو
اچانک ہو یا آکے آج رو برو

(۲۴ ب)

ہیرو کا نام مقلی کے ہاں ”مہیار“ ہے۔ سیف اللہ نے پنجابی شعرا کے انداز پر
”معیار“ بنا دیا ہے۔^۲ نیز دکنی اور اردو اعداد کے مقابلے میں سیف اللہ نے پنجابی اعداد
کا التزام بھی کیا ہے۔

چلے دوویں پٹنہ کوں فی الفور طور

سویار کے کچھ نہ تھا من میں اور

(۸ الف)

گمان غالب یہ ہے کہ یہ خصوصیت دکن اور دوسری علاقائی بولیوں میں نہیں پائی
جاتی^۳ اسی طرح اس میں پٹنہ اور اس کا محل وقوع ثابت کرتا ہے کہ سیف اللہ

۱۔ قافیے کی غیر موجودگی کنگلتی ہے شاید مسلمان کی جگہ مسلمین ہو۔

۲۔ پنجابی میں ’ہ‘ ’ع‘ سے بدل جاتی ہے پنجابی مصنفین اسے ”معیار“ ہی لکھتے ہیں۔ دیکھئے
تاریخ ادب پنجابی از مومہن سنگھ ص ۱۷۵۔

۳۔ افسوس ہے کہ اس سلسلے میں ڈاکٹر مسعود حسین خان کی کتاب ”مقدمہ تاریخ زبان اردو ہماری
کچھ رہنمائی نہیں کرتی۔ انہوں نے پنجابی اور دکنی کی بحث کو اہمیت دی ہے اور اعداد کا
معاہدہ بھی چھیڑا ہے (۲۲۳-۲۵) لیکن اعداد کی اس قسم سے بحث نہیں کی۔

نے پٹنہ کے قریب کے علاقے کا تھا کہ دکن سے تعلق رکھتا تھا۔ پٹنہ، پٹن، پاٹلی، پٹلہ، پٹالہ، پٹالی سب ایک لفظ کی مختلف شکلیں ہیں۔ اس نام کے شہر، قصبے اور گاؤں آج تک باقی ہیں۔ بقول ڈاکٹر محی الدین نورچند ریدن کا قصہ سچا واقعہ ہے جو اہل ایم

۱۔ لفظ پٹنہ اور پاٹلہ کے مترادف ہونے میں شک نہیں۔ رتنا ولی میں وٹنہ راجا کے دارالحکومت کا نام پٹنہ لکھا ہے۔ یعنی دیسی راجاؤں نے اپنی راج دہانی کا نام پٹنہ اور سبھوانی پٹنہ رکھا تھا۔ جواب تک ان ناموں سے مشہور و معروف ہیں، اول الذکر ضلع سمبل پور سے چالیس میل پہاڑ اور آخر الذکر اس سے سو میل دکن سچیم میں واقع ہے (تاریخ مگدھ مولوی فیض الدین ص ۱۲۴) پٹن نام کے چار مقام بارستھو لوہیوں نے لکھے ہیں۔

طول بلد	عرض بلد	
پٹن (بڑودہ)	۵۲، ۲۳ شمال	۱۰، ۷۲ مشرق
پٹن (جے پور)	۲۷، ۴۹	۱، ۷۶
پٹن (نیپال)	۲۷، ۳۱	۱۲، ۸۵
پٹن (سونات)	۳، ۳۱	۲۶، ۷۰

(آکسفورڈ اٹلس)

اس طرح منگمری کے ضلع میں ایک قصبہ پاک پٹن۔ ضلع منگمری اور ضلع میانوالی کی بولیوں میں ایک لفظ پٹن ملتا ہے۔ میرا خیال ہے پنجابی کے اس لفظ پٹن (دربا) اور پٹن میں قریبی مماثلت ہے پٹن میں توضیح یونانی مؤرخوں نے یہ بھی تو کہہ ہے کہ وہ شہر جو دریاؤں کے سنگم پر واقع ہو۔ سنگم کی پابندی غالباً بعد میں جاتی رہی۔

عادل شاہ (۹۴۱ھ تا ۹۵۵ھ) کے زمانے میں ہوا۔^۲ مقیمی نے چندر بدن کے شہر کا نام سندھ پٹن رکھا ہے۔ سیف اللہ کے زمانے میں مشہور شہر پٹنہ ہو گیا ہے۔ ۱۷۶۱ھ میں عظیم آباد پٹنہ میں شاہ عالم تخت نشین ہوا۔^۳ اور اس سے پہلے اور بعد مسلسل لڑائیاں اس شہر کو سلطنت کے ہر حصے تک مشہور کر چکی تھیں۔^۴ اس سے پٹن اور پٹنہ میں یا القباس عین ممکن ہے۔ مقیمی نے شہر کا ذکر یوں کیا ہے۔

منا ہوں کہ یک شہر سندھ پٹن

اتھاہ راج وہاں ایک چندر بدن

لیکن ہمارا شاعر لکھتا ہے۔

یہ قصہ ضروری کمروں میں شروع

نہ آغاز و انجام و اصل و شروع

کہ سخا شہر پٹنہ عجیب دل پذیر

وہاں راج مہندو کا تھا بے نظیر (۴ ب)

اور پھر آگے جا کے مصور کی زبان سے معیار (مہیار) کو یہ بتاتا ہے۔

وے پٹنہ اک سال کا راہ ہے (۸ الف)

حالانکہ قندھار سے پٹنہ اس زمانے میں سال بھر کا سفر نہ تھا، بلکہ دو چار مہینوں

کا ہو گا۔ سندھ پٹن کو پٹنہ بنانے سے ایک اور غلطی سیف اللہ سے ہو گئی ہے سیف اللہ

۲۔ عاشق اور معشوق کی قبریں اب تک مدارس کے قصبے میں موجود ہیں (دکن میں اردو ص ۱۲)

۳۔ تاریخ گدھ ص ۲۵۵

۴۔ ص ۳۴۱ تا ۳۷۱

۱۔ مقیمی کا قصبہ چندر بدن مہیار حال میں ہی حیدر آباد دکن سے شائع ہو گیا ہے۔ اس

موضوع پر اس کے مرتب کا مقالہ نوائے ادب، ممبئی میں شائع ہوا۔ جس میں قصبے کی دوسری

اشاعتوں کا ذکر بھی ہے۔ لیکن سیف اللہ کے بارے میں تمام تر معلومات ڈاکٹر غلام نیر دانی

کے مقالے سے لگتی ہیں۔

کہتے ہیں کہ بیجا نگر میں وہاں کے والی اور مصور میں یوں گفتگو ہوتی ہے۔

کہا شاہ نے سپرہ مصور کوں بول
سخن عزم مطلب کا کچھ آگے کہوں
بول سپرہ مصور کہ میں ہوں غلام
حقیقت کہوں ساری اک اک تمام
کہ یعنی سنو تک کرم سوں حسرت

کہ ہے ایک بیٹہ دکن^۱ کی طرف^۲ (۱۸ الف)

مزید برآں سیف اللہ اس زمانے کو اپنے زمانے پر قیاس کرتے ہوئے ایک جگہ
فرنگیوں اور کلکتے کا ذکر لے بیٹھتے ہیں :

زخو (۱) رزم ثابت ، چہ روس ، وچہ رنگ

زپورب ، دکن ، کلکتہ ، ہم سرنگ (۱۹ الف)

حالانکہ امیراہیم عادل شاہ کے زمانے میں نہ کلکتہ تھا نہ وہاں فرنگی تھے۔ ان (تدوینی شہادتوں)

۲۔ مذکورہ بالا نسخے کے کاتب نے یہاں بھی لکھ دیا تھا جس سے مصرعہ خارج از
دندن ہو جاتا ہے۔ دوسرے نسخے میں بدون بھی ہے۔

۳۔ دوسرے نسخے میں پھر کی جگہ یہ ہے۔

۱۔ اس نسخے کے کاتب نے اک لکھا تھا۔ دوسرے نسخے میں شہر کا لفظ لکھا ہے
۲۔ جنوب۔

۳۔ یہ باتیں بے جا نگر میں ہو رہی ہیں۔

چوں بیجا نگر بیچ صاحب مرید
فریدیوں حشمت فریدیوں نظیر

۴۔ کلکتے کی بنا JOHN CHARNOCK نے ۱۶۹۰ء میں رکھی تھی

نیز نسخے کا گوجرانوالہ کے ایک قدیم مزار کے سجادہ نشین سے ملنا ہمارے خیال کو تقویت دیتا ہے ایک دکنی قصے کا اس زمانے میں پنجاب میں لکھا جانا کوئی اچھے کی بات نہیں اس قصے کو پنجاب میں خاص مقبولیت حاصل رہی ہے۔ سیف اللہ واحد شاعر معلوم نہیں ہوتا جس نے اسے قلم بند کیا ہے پنجاب میں یہ قصہ اردو کے علاوہ پنجابی زبان میں بھی شعرا کے پیش نظر رہا ہے چنانچہ ڈاکٹر موہن سنگھ دیوانہ نے احمدیہ اور امام بخش کے بارے میں بتایا ہے کہ ان شاعروں نے اس قصے کو پنجابی نظم میں ڈھالا۔ ان کے علاوہ مشہور پنجابی شاعر قادر بخش نے بھی اسے نظم کیا۔ مصنف کا خود نوشت نسخہ احمد حسین احمد قلعہ داری کے کتاب خانے میں موجود ہے۔ قادر بخش نے اسے ۱۲۳۲ھ میں تصنیف کیا۔ راقم الحروف نے قادر بخش کے قصے کو اشاعت کے لئے ترتیب دیا ہے سیف اللہ کی مثنوی کے بارے میں یہ کہنا بھی شاید بے موقع نہ ہوگا کہ بعض فلسفی نسخوں میں کچھ اور شعر بھی ہیں جو میرے نسخے میں نہیں ہیں چنانچہ مصنف تصنیف کے ضمن میں عدلی وال (گاؤں) کا ذکر ہے اور سند تصنیف کا اضافہ بھی دیکھنے میں آیا ہے انوس عدلی وال کا تعین نہ ہو سکا۔ اس سلسلے میں ضلع لاہور گوجرانوالہ، بیاکوٹ اور گجرات کا وہی فہرستیں دیکھی گئی ہیں لیکن مقام کی نشان دہی نہ ہوئی۔

ادبی حیثیت

کتاب کا مصنف معمولی پڑھا لکھا ہے اس کی فارسی زبان سے واقفیت زیادہ نہیں۔ صرف سکندر نامہ پڑھ رکھا ہے جس کی جھلک جا بجا مثنوی میں ملتی ہے۔ یہ

۵۔ یہ مزار ہمارے مورت اعلیٰ شاہ جمال کا ہے۔

۶۔ جناب غلام جیلانی صاحب جنہوں نے یہ کمال مہربانی مجھے یہ نسخہ عطا کیا (یہ

صاحب اب مرحوم ہو چکے ہیں)

حیثیت مجموعی کتاب کوئی بڑا ادبی کارنامہ نہیں۔ اس کی اہمیت یا توفرائی ہے یا پھر نارنجی۔ یہ ان چند کتابوں میں سے ہے جو سکھوں کے زمانے میں (ہندوستان اردو) پنجاب میں لکھی گئیں۔ ایک بارہ ماسہ اس مشنوی میں کچھ غنیمت ہے۔ اگرچہ افضل کے بارہ ماسے کے مقابلے میں اس کی بھی کوئی حیثیت نہیں۔

کتابیات

- ۱۔ چند بدن مہیار، قلمی مملوکہ راقم
- ۲۔ پنجاب میں اردو۔ حافظ محمود شیرانی۔ طبع دوم۔
- ۳۔ دکن میں اردو۔ نصیر الدین ہاشمی، طبع ثالث۔ ۱۹۳۶ء
- ۴۔ مقدمہ تاریخ زبان اردو۔ ڈاکٹر مسعود حسین خان (طبع اول)
- ۵۔ اردو شہ پارے، جلد اول، زور۔ ۱۹۲۹ء
- ۶۔ اردو زبان کی نشوونما میں صوفیائے کرام کا حصہ۔ مولوی عبدالحق۔ ۱۹۳۹ء
- ۷۔ طبقات شعرائے ہند۔ کریم الدین ۱۸۴۸ء
- ۸۔ خطبات گارساں دتاسی۔ ۱۹۳۵ء
- ۹۔ تذکرہ گلزار ابراہیم۔ طبع اول ۱۹۳۳ء
- ۱۰۔ تاریخ نگار۔ فصیح الدین عظیم آبادی ۱۹۴۳ء
- ۱۱۔ نادرات شاہی۔ مرتبہ عرشی (دیباچہ ۱۹۴۳ء)
- ۱۲۔ سب رس مرتبہ عبدالحق (نہ ہنگ) طبع اول ۱۹۳۲ء

۱۳. نشرق مرتبه عبدالمحق (نیرنگ) طبع اول .

The OXFORD INDIAN SCHOOL ATLAS. J. -۱۲

BARTHOLOMEW ۱۹۳۶ء

HISTORY OF BRITISH INDIA UNDER THE COMPANY -۱۵

AND THE CROWN P. E. ROBERTS. 1921

A HISTORY OF PANJABI LITERATURE. MOHAN -۱۶

SINGH. 1932

۱۷ (رسالہ) نیرنگ خیال - مئی ۱۹۳۰ - (۱۸) رسالہ : اردو اپریل ۱۹۵۱ء

۱۹ - (رسالہ) نوائے ادب بمبئی -

اُردو کی ہائے آوازیں

ڈاکٹر شوکت سہروردی

اُردو میں ہائے اصوات و علامات (حرف) استرہ ہیں جن میں سے دس قدیم ہیں اور دو یہ ہیں۔

کے۔ گے۔ چے۔ جے۔ بے۔ ڈے۔ دے۔ پے۔ بھ

ذیل کی سات آوازیں بعد کی پیداوار ہیں۔

رے۔ ژے۔ لے۔ مے۔ نہ۔ وے۔ یے

ان کے بارے میں بعض اہل علم کا خیال ہے کہ یہ مفرد البسیط آوازیں ہیں اور لسانیاتی اعتبار سے انہیں مستقل صوتیہ ae ah ay aw کی حیثیت حاصل ہے۔ اس خیال کا اظہار سب سے پہلے ۱۹۲۵ء میں الیش چندر سین نے کیا (ملاحظہ فرمائیے صوتیاتی علوم کی دوسری بین الاقوامی کانفرنس لندن کی روداد) آج عام طور پر اہل علم یہ فرما رہے ہیں "گھر۔ بھر۔ غیر۔ الفاظ میں گے، کو، گ، اور، د، بھ کو، ب، اور، د، بھ کو، ج، اور، د، سے مرکب آوازیں نکلا جاتا ہے حالانکہ صوتی نقطہ نظر سے یہ مفرد آوازیں ہیں نہ کہ مرکب"۔

(اُردو کے معنی: لسانیات نمبر صفحہ ۱۱۱)

سے سنسکرت، بہا پران اور انگریزی "A a / R a / 7 ae" اردو میں اس کے حسب ذیل ترجمے کئے گئے ہیں۔
ہکار دیا، ہکار، ہکاری، یا، صا، کاری، منفرد، مخلوط بالہا۔ ان میں سے "ہکار" خاص سنسکرت ہے اور "ہ" کا نام ہے "ہ" اور "د" کے لفظ میں وجہ وہ تھا ہوں (کوئی فرق نہیں ہوتا اس لئے "ہکار" اور "ہکار" بولنے میں یکساں ہیں "ہکاری" گنگا جمنی ہے کہ سنسکرت "ہکاری پر" "ہ" بڑھا کر وضع کیا گیا ہے اس لئے نامناسب ہے "منفرد" عربی نفس (سانس) سے بنا گیا ہے جو صحیح نہیں۔ انشاء کرامت جبین، مولانا سلیم اور دوسرے اہل علم ان کو "مخلوط بالہا" کا نام دیتے ہیں۔ درست ہے لیکن طویل ہے۔

مفرد نہیں۔ کہ ہ۔ ت ہ اور پ ہ کی ترکیب سے بنی ہیں۔ یونانی زبان کی ان آوازوں کو جب اول اول رویوں نے اپنے یہاں منتقل کیا تو وقفیہ اور ”ہ“ کو ترکیب دے کر ٹھیک اس طرح لکھا جس طرح اردو میں لکھتے ہیں پرتگالی اور انگریزی میں بھی ان آوازوں کو مرکب حروف ہی سے لکھا جاتا ہے۔

انشاد اللہ خاں انشاء زبان کا بڑا ستھرا مذاق رکھتے تھے۔ انہوں نے دریائے لطافت میں جہاں ان حروف کا ذکر کیا ہے وہاں صاف صاف یہ بھی لکھا ہے کہ ک کے میل سے ”کھ“، گ کے میل سے ”گھ“، اور وہ کے میل سے ”دھ“ وغیرہ آوازیں وجود میں آئیں۔ ایک مقام پر فرماتے ہیں۔

”نہ ایک دو حرف، بجائے یک حرف شمار کر دہ آید مانند گات ہ ہائے گھر بمعنی خانہ دہندی کہ در کتابت سے حرف است و در تلفظ دو“

(دریائے لطافت ص ۹)

مطلب یہ ہے کہ ہر چند ”گھر“ کا تلفظ کرتے وقت زبان سے دو حرف ادا ہوتے ہیں لیکن دراصل اس میں تین حرف ہیں۔ پہلا ”گ“ سے مرکب اور دو حرفوں کا مجموعہ ہے۔

اس سے دو باتیں معلوم ہوئیں۔ اول یہ کہ ہندوستان، یونان اور روم کے قدیم اہل علم نے ہائے آوازوں کو جدا جدا آوازوں کا مجموعہ سمجھ کر انہیں دو حرفوں سے لکھا دوسرے یہ کہ متاخرین اہل علم نے رومی (لاطینی)، پرتگالی، انگریزی اور دو کتابت یا تحریر سے فریب کھا کر انہیں مخلوط بہاد قفیدہ (ASPIRATED STOP) نہیں بتایا بلکہ صوتیاتی تجزیہ کے بعد اس نتیجے پر پہنچے کہ یہ آوازیں مفرد نہیں مرکب ہیں۔

ان آوازوں کے مرکب ہونے کی میرے نزدیک سب سے بڑی دلیل ان کا تجزیہ اور تحلیل ہے۔ ملایا کی زبان میں عموماً ”بھ“، ”کو“، ”بھ“، ”ب + ہ“ بولتے اور لکھتے ہیں چنانچہ بھاشا (زبان) ان کے یہاں بھاسا اور بھاگیہ (= قسمت) ”بھاگیا“ ہے۔

قدیم ہندو آریائی زبان کے بیشتر ہائے حروف کا یہ حال ہے کہ اردو میں پہنچ کر وہ تخفیف ہو گئے کہیں ان کی ”ہ“ چھٹ گئی اور وقفیہ باقی رہا اور کہیں وقفیہ چھٹ کر ”ہ“ باقی بچی۔ ذیل کے الفاظ ملاحظہ ہوں جن کی ”ہ“ چھٹ کر وقفیہ بچ رہا ہے۔

لے ان کی حسب ذیل شکلوں کو وہ بعد کی پیداوار بتاتے ہیں۔ - ۵، ۶، ۸، ۹

بھوک (= بھوکھ، س :- بھکشی) ہونٹ (= ہونٹھ، س :- اوشٹھ) بھیک (= بھیکھ، س :- بھکشا)
ان (= انھ، تم (= تمھ)

ذیل کے الفاظ کا دقیقہ تخفیف کی نذر ہوا اور صرف ہ، باقی بچی۔

کھنا (س :- کھتھ، کھنا (= س :- لچھ) پہیلی (س :- رکھی) منہ (س :- مکھ) مینہ (س :- میگھ) گیبوں (س :- گودھوم)
بھٹ (س :- ارگھٹ) دھی (س :- دودھ) سہانا (= س :- شبھ) بہن (س :- بھگین)

ہائے آوازیں دقیقہ اور "ہ" کا مجموعہ نہ ہوتیں تو ملانی نہیں ان کی تحلیل نہ ہو سکتی اور اردو میں جب ان کا ایک
مزدخت ہوا تھا تو دوسرا اس کی قائم مقامی نہ کرتا۔ خود اردو میں بھی قدیم لٹری کی تحلیل ہوئی ہے لیکن بہت کم اور
درست کے ساتھ۔ مثلاً پہل (روٹی کا پہل) سنسکرت پھلک ॥ ॥ اس میں "پھ" نے "پلہ" کی شکل
اختیار لی۔

ذیل کے الفاظ جو جدید ہائیوں پر مشتمل ہیں، مخلوط اور مکمل دونوں طرح اردو میں مستعمل ہیں
نہاں (نخان) ڈنبا (دولھا) ڈنہیں (دلہن) آہر (ارھر) سرانا (سرھانا) لہسن (لھسن) وہاں (وہاں)
ہاں (دیکھاں)

تحلیل کے ساتھ ساتھ اردو میں دقیقہ اور "ہ" کے غلط اور ترکیب کا عمل بھی ہوا ہے خاص طور سے اس
صورت میں جب "ہ" نے کسی دوسرے حرف سے جگہ بدل کر مثلاً
گھر (سنسکرت میں گرھم تھا) پنہنا کا مستعد اردو میں پنھانا بھی ہے یہ سنسکرت "پنہ" (پنہنا) سے
ن "اور" ہ "کے غلط کے بعد وجود میں آیا۔

پنھایا سہ میں اس کے تاج زر کو

کیا اس کے مرقع تب کمہ کو

عشق نامہ، نگار، صفحہ ۲۲

"باہر" (سنسکرت دھڑہ) دکنی اردو میں عام طور سے "بھار" ہے

تیرا جمال انسان کی تعریف تھے ہے بھار آج

کلیات غواہی ۱۲۲

اس کے برعکس "آبھرن" "ابرہن" ہو گیا ہے۔

جی کو سنواریا ہے خدا ان ابرہی سوں کیا عرض

کلیاتِ غوامی ، ۱۲۲

”پہچان“ معراج العاشقین میں پہچان ہوا اور آج کا عوامی تلفظ پہچان ہی ہے۔ خصوصیت کے ساتھ اردو کی اس کہادت میں ”جان نہ پہچان بڑی خالہ سلام“ اس سٹے کا ایک پہلو اور ہے۔ وہ یہ کہ اردو کے ہائے حرکت کو دیکھا جائے کہ وہ کتنی قسم کے ہیں، کہاں سے آئے اور کس طرح بنے؟ ایک بڑی تعداد تو قدیم ہندو آریائی لائیوں کی ہے اور دوسرے انہیں جوں کا توں رکھا اور ان میں کسی قسم کا تصرف نہیں کیا۔

۱۔ گھ = گھ

گھاٹ (گھٹو) گھلی (گھر جو)

۲۔ گھ = گھ

گھاؤ (گھات) گھوڑا (گھوڑی) گھی (گھرت) گھانس (گھاس)

۳۔ چھ = چھ

چھاں (چھایا) چھل (چھل) چھتری (چھتر) چھری (چھرا) چھدری (چھدرن)

۴۔ جھ = جھ

جھول (جھولکا) جھنکار (جھننا) جھرا

۵۔ ٹھ = ٹھ

ٹھاکر (ٹھکڑا) سونٹھ (ٹھنٹھا)

۶۔ ڈھ = ڈھ

ڈھول (ڈھول) ڈھال (ڈھال)

۷۔ تھ = تھ

تھانا (تھانگم) تھنکار (تھنکار)

۸۔ دھ = دھ

دودھ (دگدھ) کدھا (دگدھ) دھن (دھن) دھنک (دھنک)

۱۔ چھ = چھ

چھل (چھل) چھن (چھٹ) چھین (چھین)

۱۰۔ بھ = بھ

بھائی (بھراتر) بھلا (بھدر) بھگا بھجن (گر بھجن) بھانڈا (بھانڈ)

کچھ اردو میں ہندو آریائی آوازوں میں تصرف کے بعد وضع ہوئے ذیل میں ان کا مع آوازوں کے جن سے

یہ وضع ہوئے اختصار کے ساتھ ذکر کیا جا رہا ہے۔

۱۔ "کھ" = "کش" یا "نک"

ایکھ (اکش) آنکھ (اکش) مکھی (مکشکا) کوکھ (ککش) سوکھا (کشک)

۲۔ "چھ" = "تس" یا "شچ"

بھل (تھیل) بھٹرا (تسک) بھجو (توشچک) بھجے (پشچا)

۳۔ "ٹھ" = "ٹٹ"

اٹھ (اٹٹ) میٹھا (مرٹٹ) کاٹھ (کٹٹ) بیٹھ (اُپ وٹٹ)

۴۔ "تھ" = "نت"

ہاتھ (ہت) ہاتھی (ہت) تھن (تنت) پوتھی (پتیکا) پتھر (پرسترا)

۵۔ "چھ" = "شپ"

بھاپھ (بھاپ) واشپ

۶۔ "تھ" = "شن"

تھان (شان) کنھیا (کرشن)

۷۔ "چھ" = "دھی" لے

بوجھ (دھھی) بانجھ (بندھیا) سانجھ (سندھیا)

یہ تمام ایسے مخلوط حروف کی بدل ہوئی صورتیں ہیں۔ قاعدے کے مطابق انہیں مخلوط ہونا چاہیے۔ ان کے

سے "دھی" سے "جھ" اس طرح بنا کہ "ی" نے "و" کی شکل اختیار کی اور "دھ" نے "ہ" کی پھر "جھ" کی

ترکیب سے "جھ" وجود میں آیا۔

وضع کا طریقہ بھی یہی رہتا ہے کہ یہ مخلوط ہیں۔ جن حروف سے یہ بنے ان کا ایک جو صغیر ہے (س یا ش) تھا۔ اردو کے عام مزاج کے مطابق صغیر "ہ" سے بدلا اور وقفہ میں جو پہلے سے "س" یا "ش" کے ساتھ مخلوط تھا گھل گیا صوتیات کے اعتبار سے ہائے ہر چند ایک نئی آواز ہے جو غیر ہائے وقفہ سے الگ اور اس سے مختلف ہے۔ یہ وقفہ + ہ ہے لیکن وقفہ سے الگ اس کا کوئی 'مخرج' نہیں۔ ک۔ گ کا جو 'مخرج' ہے وہی کھ، گھ کا ہے صرف اتنا فرق ہے کہ ک، گ وغیرہ کے تلفظ میں سانس رک جاتا ہے کھ، گھ میں سانس جاری رہتا ہے اور ظاہر ہے کہ یہ فرق طرزِ ادا کا ہے۔

ڈاکٹر سینٹی کمار چٹرجی کہتے ہیں کہ ہائے اور غیر ہائے وقفوں میں باہمی فرق کو میں بھی مانتا ہوں لیکن یہ فرق بنیادی نہیں کیفیت یا طرزِ تلفظ کا ہے۔ ہائے کو ادا کرنے میں سینے کے عضلات سے سانس کا جھومکا نکلتا محسوس ہوتا ہے صوتی اعتبار سے ہائے "وقفہ + ہ" سے الگ اور عملاً اس سے مختلف کوئی آواز نہیں۔

یہ درست ہے کہ ہائے آوازوں میں وقفہ کے ساتھ "ہ" شیر و شکر ہو گئی ہے کہ پوری آواز ایک ہی گوشش اور ایک ہی جھٹکے میں ادا ہوتی ہے لیکن یہ صحیح نہیں کہ ہائے آوازیں مفرد یا بسیط ہیں۔ "ہ" کے شیر و شکر ہونے کی وجہ سے زیادہ سے زیادہ ہم ان آوازوں کو مخلوط اور بمنزلہ مفرد قرار دے سکتے ہیں۔ قدیم و جدید ہائیوں میں فرق کرنا بھی درست نہیں "ہ" کے شیر و شکر ہونے میں دونوں قسم کے ہائے شریک ہیں جس طرح کہ "ہ" کے خلط و میل سے "کھ" وجود میں آیا اسی طرح "ل" کے ملاپ سے "لھ" اور "ن" کے ملاپ سے "نھ" کا جنم ہوا۔ کھ، گھ وغیرہ آوازیں اگر ایک گوشش اور ایک جھٹکے میں ادا ہوتی ہیں تو لھ، مھ، نھ وغیرہ کے ادا کرنے کے لئے بھی صرف ایک گوشش یا ایک جھٹکا درکار ہے۔ طرزِ ادا تلفظ اور سماعی اثر کے لحاظ سے قدیم اور جدید ہائیوں میں کوئی فرق محسوس نہیں ہوتا۔

ہائے آوازوں کی تاریخ بھی کچھ کم و کچھ نہیں۔ یہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں کہ دس ہائے قدیم ہیں جو قدیم ہند یورپی میں بھی تھے لیکن یورپی زبانوں کا رجحان یہ رہا ہے کہ ہائے کم کر کے ان کی جگہ نئے صغیرے (SPIRANTS) وضع کئے جائیں۔ اگرچہ قدیم ہند یورپی میں "ہ" کا وجود نہ تھا لیکن ہائے قریب قریب سب تھے۔ اورستانی نے ان میں سے ذیل کے پانچ ہائیوں کو برقرار رکھا۔ باقی پچھانٹ دیئے۔

کھ، گھ، ٹھ، ڈھ، بھ

ان سے بہ ترتیب ذیل کے صغیرے وجود میں آئے۔

یونانی میں صرف کھ، پچھ، تین ہی تھے جنہوں نے بعد میں خ، ث، ف و د، ہ، ہ کی شکل اختیار کی۔
جدید ہند آریائی زبانوں میں سے اردو پوری طرح قدیم ہند آریائی زبان کی نمائندہ ہے۔ ایک طرف اس نے
قدیم ہائیوں کو جو کاتوں سکھا دوسری طرف جدید ہائیے وضع کر لیے۔ قدیم ہائیوں میں سے دس اس نے قدیم ہند آریائی
سے لئے ان کا ذکر سطور بالا میں کر چکا ہوں اور ان کی مثالیں بھی لکھ چکا ہوں

یہ ہائیے اردو کے صوتی نظام میں کچھ اس طرح رنگ گئے ہیں کہ کھ کے ابتدا، درمیان اور آخر میں ہر جگہ ملتے ہیں

ہائیے	ابتدا میں	وسط میں	آخر میں
۱۔ کھ	کھال	پرکھا	آنکھ
۲۔ گھ	گھول	بگھار	باگھ
۳۔ چھ	چھال	پچھل	موچھ
۴۔ جھ	جھول	منجھلا	سانجھ
۵۔ ٹھ	ٹھٹھول	گھٹھیل	لٹھ
۶۔ ڈھ	ڈھول	منڈھا	مڈھ
۷۔ تھ	تھوڑا	مانتھا	نٹھ
۸۔ دھ	دھواں	گدھا	دودھ
۹۔ پھ	پھول	پھل	(بھا پھ) "پچھ" نے بعد میں پ کی شکل اختیار کی
۱۰۔ بھ	بھاؤ	سنبھل	جی بھ

جدید ہائیوں کا حال ذیل کی جدول سے ظاہر ہوگا۔

ہائیے	ابتدا میں	درمیان میں	آخر میں
۱۔ رھ	رھڑی (رہڑی)	ارھر۔ سرھانا	ر
۲۔ ڈھ	ڈھ	داڑھی	بڑھ
۳۔ لھ	لھوڑا۔ لہسن	لھار	ل
۴۔ مھ	مھارا (دیہات)	کھار	تھ (تم)

۵۔	نکھ	نکھان	نکھا	انکھ (ان)
۶۔	دو	دوہاں	دھ	”واں“ اس کی تخفیف ہے۔
۷۔	یچھ	یچھاں	دھ	”یاں“ اس کی تخفیف ہے۔

کلمے کے ابتدا میں ہائوں کا استعمال نسبتاً زیادہ دیکھا گیا ہے اور ان میں کسی قسم کا تصرف نہیں ہوا۔ شروع کلمے سے ”ہ“ کی تخفیف میری نظر سے نہیں گزری۔ درمیان اور آخر سے البتہ دکنی اردو میں ہائے حذف ہوئے ہیں۔ درمیان سے کم اور آخر سے زیادہ جیسے پڑنا (چڑھنا) باندنا (باندھنا) بنانا (بناھنا) انوں (انھوں) جنوں (جنھوں) تمہارا (تمھارا) راک (راکھ) ائی (ابھی) سات (ساتھ) دود (دودھ) کک (کچھ) تچ (تج) کچ (کچھ) اپنا (پنچا) جب (جیہ) حات (حات) یہ دکنی کا عام رجحان نہیں۔ دکنی میں ہائے بھی ہیں۔ چند مثالیں معراج العاشقین سے لے کر درج کی جا رہی ہیں پچھنا (پہچانا) سنبھالنا، دکھانا، دودھ، نہیں، کوچھ (کچھ) آنچھ (آپنچ) پانچھ (پاپنچ) ان میں سے آخر کے دو لفظوں میں ہائے دکنیوں نے اضافہ کیا۔

اگر یہ دکنی اردو کا عام رجحان ہے تو اردو کی سرشت اور اس کی فطرت کے خلاف ہونے کی وجہ سے اسے دکنی کی پاس پڑوس کی غیر آریائی (دراوڑ) اور آریائی زبانوں میں سے گجراتی اور مرہٹی کا خارجی اثر یعنی پرچھانواں کہنا چاہیے۔ دراوڑ زبانوں میں تو سرے سے ہائے کا وجود ہی نہیں، رہی گجراتی اور مرہٹی سو وہ بیرونی زبانیں ہیں اور بیرونی زبانوں سے جیسا کہ جیڑجی نے لکھا ہے مجبوراً (اور کہیں کہیں مہموسہ) ہائوں نیز ”ہ“ کے ساتھ ایک نیا اور مختلف قسم کا سلوک رد رکھا اور گجراتی کی طرح ”ہ“ اور ہائے کو ہمزہ سے ملے ملتے جلتے آواز سے بدل دیا۔ دن دھاڑے والے ”دھاڑے“ کو گجراتی ڈھاڑو بولتے ہیں۔

ذیل کے امور خاص طور سے اس سلسلے میں توجہ کے قابل ہیں۔

۱۔ دکنی نے عموماً کلمے کے آخری ہائے کی تخفیف کر دی ہے جیسے سات (ساتھ) حات (حات) کک (کچھ) تچ (تج) کچ (کچھ)

۲۔ اردو زیادہ تر اردو کے جدید وضع ہائے حذف کے گئے ہیں جیسے پنا (پنچانا) چولا (چولھا) چڑنا (چڑھنا) انوں

(انھوں) جنوں (جنھوں) تمہارا (تمھارا)

گلشنِ مشتاق

مشفق خواجہ

برصغیر پاک و ہند کی ادبی تاریخ میں تیرھویں صدی ہجری کا نصف اول اس اعتبار سے اہمیت رکھتا ہے کہ اس مدت میں فنِ تذکرہ نگاری میں بعض نئے رجحانات نظر آتے ہیں بعض تذکرہ نگاروں نے جامعیت کو مطمع نظر بنایا اور اپنے تذکروں مثلاً مصحف ابراہیم از علی ابراہیم خلیل، فخرن الفرات از شیخ احمد علی سندیلوی این زیادہ سے زیادہ شعرا کے تراجم جمع کئے۔ بعض نے انتخابِ کلام کی جامعیت کو ترجیح دی اور نظم کے ساتھ نثر کے نمونے بھی پیش کئے جیسے خلاصۃ الافکار از ابوطالب خاں اصفہانی (بعض نے شعرا کے کلام کی نوعیت کے اعتبار سے تذکرے مرتب کئے مثلاً تذکرہ نو بہار از محمد رفیع الدین آن شعرا کا تذکرہ ہے جن کا کلام عارفانہ ہے اور لشتر عشق از عاشق عظیم آبادی میں صرف عاشقانہ کلام جمع کیا گیا ہے) بعض تذکرہ نگاروں نے صرف معاصر شعرا کے حالات و کلام کی جمع آوری تک اپنے کلام کو محدود رکھا جیسے سفینہ ہندی از بھگوان داس ہندی یا طبقات سخن، طبقہ دوم از مبتلا میرٹھی اسی طرح بعض ایسے تذکرے بھی ملتے ہیں جن میں شہروں کے اعتبار سے شعرا کے حالات لکھے گئے ہیں۔ (جیسے ریاض الوفاق از مست تبارسی اور نگارستان کرناٹک از غلام علی موسیٰ رضارالحق)

تذکرہ نگاری کے ان رجحانات کی وجہ سے اگر ایک طرف شعرا سے ذاتی واقفیت کی بنا پر ان کے حالات جامعیت کے ساتھ سامنے آ گئے تو دوسری طرف کلام کے براہ راست مطالعے کے نتیجے میں خاصا ادبی سرمایہ محفوظ ہو گیا۔ یہ عجیب اتفاق ہے کہ برصغیر میں تذکرہ نگاری کے مذکورہ ذریعہ ہند کے بیشتر تذکرے تاحال نائل نہیں ہوئے اور وہ دنیا کے مختلف کتب خانوں میں مخطوطات کی صورت میں محفوظ ہیں بعض تذکرے ایسے بھی ہیں جن کے نام سے تو ہم واقف ہیں، لیکن اب وہ ناپید ہیں اور بعض یقیناً ایسے بھی ہوں گے جن کا ذکر آج تک نہیں کیا۔

”گلشن مشتاق“ ایک ایسا ہی تذکرہ ہے جسے پہلی مرتبہ متعارف کرایا جا رہا ہے۔ یہ تذکرہ حافظ علی مشتاق کی تالیف ہے اور خود مصنف کا مکتوبہ نسخہ ہمارے پیش نظر ہے یہ اس تذکرے کا واحد نسخہ ہے جو دستبرد زمانہ سے محفوظ رہ گیا ہے۔

مشتاق نے اس تذکرے میں اپنا احوال نہایت مختصر لکھا ہے جو یہ ہے محمد حافظ علی بن الحکیم محمد رضا بن القاضی غلام مصطفیٰ الصدیقی الحنفی القشوری ثم الہندی الملیح آبادی۔
خاندان مشتاق کے افراد کے پاس جو خاندانی یادداشتیں اور شجرہ نسب ہے، اُن کے مطابق یہ خاندان حضرت ابوبکر صدیقؓ کی اولاد سے ہے اس خاندان کے تین افراد حاجی بدیع الدین آہن روشن، حاجی عبدالفتاح اور حاجی احمد فرشور سے سرنگر (بگرازاں بگرام) آئے جہاں انہوں نے راجہ سیری سنگھ کو قتل کر کے اس علاقے پر قبضہ کر لیا۔ بگرام میں انہوں نے اوپر کوٹ نامی بستی میں قیام کیا یہاں سے حاجی بدیع الزماں آہن روشن موضع کوندری میں آئے اور کافروں کو تہہ تیغ کر کے اس علاقے پر قبضہ کر لیا اور اس کا نام ملیح آباد رکھا مشتاق کا خاندان پانچویں صدی ہجری کے آغاز سے ملیح آباد میں آباد ہے۔

خاندان مشتاق میں جو شاہی یا خاندانی دستاویزات موجود ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ منصب قضا اس خاندان میں موروثی ہے مشتاق کے جد امجد قاضی محمد زمان تھے ان کے بیٹے قاضی محمد عوض تھے اور ان کے بیٹے قاضی غلام مصطفیٰ تھے جو حاجی بدیع الزماں آہن روشن کی چھبیسویں پشت میں تھے مشتاق انہیں کے پوتے تھے۔

۱۔ یہ تذکرہ اور مشتاق کی دوسری تصانیف کے قلمی نسخے اور دیگر دستاویزات ڈاکٹر قاضی فضل عظیم کے کتب خانے (کراچی) میں محفوظ ہیں۔ ڈاکٹر قاضی فضل عظیم، قاضی احمد رضا کے پڑپوتے ہیں جو حافظ علی مشتاق کے حقیقی بھائی تھے ڈاکٹر صاحب کے بڑے بھائی، قاضی محمد شمیم صاحب کی عنایت سے میں نے مذکورہ کتب خانے کے نواد سے استفادہ کیا ہے اس مقالے میں جہاں کہیں بھی خاندان مشتاق کی دستاویزات کا ذکر آیا ہے وہ اسی کتب خانے میں موجود ہیں۔
۲۔ منشی محمد محمود احمد عثمانی بگرامی کے بقول بگرام کے متعدد خاندان فتح بگرام کو اپنے اجداد کا کاغذ نامہ بتاتے ہیں اور تحقیق سے ثابت ہوتا ہے کہ ۹۴۷ھ مطابق ۱۸۰۱ء محمد سلطان محمود غزنوی میں بگرام کی فتح واقع ہوئی ”تحقیق الکلام فی تاریخ خطہ پاک بگرام“ ص ۴۰

۳۔ قلمی، بخط مصنف، مخرومہ نشینل میوزیم آف پاکستان، ذخیرہ انجمن ترقی اردو

مشاق کے والد کا نام حکیم حسن رضا تھا ان کی پیدائش ۳۳ جمادی الاول ۱۱۸۸ھ کی ہے اور وفات ۱۲۵۱ھ میں ہوئی (یادداشت قلم مشاق) مولوی محمد علی عرش ملیح آبادی نے واقعات ملیح آباد میں قاضی حکیم حسن رضا کے بارے میں یہ اطلاعات فراہم کی ہیں۔

جب آپ کے والد کا انتقال ہوا تو عہد و قضاۃ آپ پر حسب فرمان... بادشاہ دہلی منتقل ہوا لیکن آپ نے گوشہ عاقبت میں رہنا پسند کیا اور عبادت الہی کو مقدم سمجھ کر اپنے بڑے بیٹے قاضی حافظ علی کو اس خدمت کے لئے منتخب کیا چونکہ اس وقت قاضی حافظ علی صغیر سن تھے اس وجہ سے بھڑے سے زمانے تک خود ہی اس خدمت جلیلہ کو انجام دیتے رہے۔۔۔ قاضی حسن رضا مرحوم علوم معقول و منقول میں کافی دستگاہ رکھتے تھے اور قابل عظمت و وقعت تھے۔ آپ کے مکاتیب و قراطیس بطور یادگار اس وقت تک خاندان میں محفوظ ہیں جن کے دیکھنے سے ایک بڑی عقل والا شخص بھی حیران ہو جاتا ہے۔۔۔ آپ حکیم بھی تھے لیکن فن سے کبھی آپ نے کام نہیں لیا خط نسخ و نستعلیق میں خوش نویس تھے تین قرآن شریف آپ کے ہاتھ کے لکھے ہوئے دیکھنے میں آئے جن کے دیکھنے سے یہ امتیاز کرنا مشکل ہے کہ یہ خط ولایت نہیں ہے۔ آپ کی عمر کی ایک ایک ساعت انہیں کارآمد امور میں گزری۔۔۔ آپ کو تصوف سے زائد شوق تھا اور بڑے صوفی مشرب تھے۔۔۔ نہایت متقی اور پرہیزگار تھے۔" (ص ۵۷-۵۹)

قاضی حافظ مشاق ۱۲۲۰ھ میں پیدا ہوئے انہوں نے اپنی تاریخ پیدائش کا قطعہ لکھا تھا جو ان کے خاندان کے پاس محفوظ ہے قطعہ یہ ہے۔

تاریخ	تولد	برآمد	از مصرع	شیخ	کس	نحو	انم
۱۴۱۰	دی	اندراں	فزودہ	من	سعدی	آخر الزمان	
۱۶ + ۱							۱۲۲۰ = ۱۲۰۴

- ۱۔ یہ جگہ اصل مخطوطے میں خالی ہے جیسا کہ آگے چل کر معلوم ہوگا۔ قاضی احمد علی کی پیدائش ۱۲۲۰ھ کے بعد حکیم حسن رضا عہد و قضا پر فائز ہوئے تھے یہ تقریر کبر شاہ ثانی (۱۲۲۱ھ تا ۱۲۵۳ھ) کے فرمان پر ہوگا۔
- ۲۔ قاضی محمد شمیم صاحب کا بیان ہے کہ انہوں نے فن طب کو بطور پیشہ بھی اختیار کیا تھا اور نواب صاحب باندو کے پاس مطالعہ خاص کی حیثیت سے لازم تھے۔

پیدائش کے چند سال بعد مشتاق کی تعلیم شروع ہو گئی، متداولہ درسیہ کتب ختم کرنے کے بعد انہوں نے اپنے والد سے فقہ و حدیث کا درس لینا شروع کیا اور کچھ عرصے میں اس سے بھی فراغت پائی، قرآن شریف حفظ کیا، نچوید میں بھی مہارت حاصل کی، غرض علم و فضل میں ایسا کمال حاصل کیا کہ انہیں ان کے والد کا ہم پلہ سمجھا جانے لگا کم عمری ہی میں مشتاق کے والد نے عہدہ قضا ان پر منتقل کر دیا تھا لیکن جیٹنگ مشتاق بالغ نہ ہوتے اس عہدے کے فرائض ان کے والد ہی انجام دیتے رہے بالغ ہونے کے بعد مشتاق نے ان ذمہ داریوں کو خود سنبھال لیا، مشتاق کو مولوی سید محمد شہید بریلوی سے بیعت بھی روافعات ملیح آباد میں ۱۲/۵۶ ۱۲۷۶ھ کی تاریخ وفات ہے۔

مشتاق کو مذہب کے ساتھ ساتھ ادبیات سے بھی گہری دلچسپی تھی اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں شعر کہتے تھے حافظ اور مشتاق دو تخلص تھے۔ حافظ کم اور مشتاق زیادہ استعمال کرتے تھے یہ نہیں معلوم ہو سکا کہ شاعری میں کس کے شاگرد تھے۔

مشتاق کی جو تصانیف موجود ہیں ان کی تفصیل یہ ہے

دیوان اردو

مشتاق نے اپنا دیوان اردو ۱۲۵۴ھ میں مرتب کیا تھا۔ دیوان کا جو نسخہ محفوظ ہے وہ خود مشتاق کے قلم سے ہے۔ سائز ۹۶ × ۶۲ ہے اور صفحات ۱۶۶ ہیں اس کے آخر میں ص ۱۹۳ پر ترتیب دیوان کی تاریخیں ہیں جن میں سے ایک یہ ہے۔

شکر خدا چوں نہ کنم زان کہ دست
داد تر ترتیب غزل ہا۔۔۔ فراغ
فکر چو کردم پی تاریخ اک
لیل دل گفت: گل چار باغ

۱۲۵۴

یہ نسخہ عمدہ حالت میں ہے حمد اور نعت کے اشعار کے بعد غزلیات ہیں آخر میں چند قطعات رباعیات اور قمریات ہیں اس نسخے کی اہمیت یہ ہے کہ اس میں مصنف نے جا بجا ترمیم و اصلاح کی ہے کوئی صفحہ ایسا نہیں جس پر مصنف نے دو ایک مصرعوں میں ترمیم نہ کی ہو متعدد صفحات پر

سوانحی میں بھی اشعار اضافہ کئے گئے ہیں مشتاق کی شاعری کا عام رنگ وہی ہے جو ناسخ اور ان کے تلامذہ کی شاعری کا ہے روایتی مضامین کو روایتی زبان ہی میں پیش کیا ہے۔ ذیل کے چند اشعار سے ان کے رنگ کلام کا اندازہ کیا جاسکتا ہے

ہے بادۂ الفت سے بھرا جام ہمارا
گر یار ہو ساقی تو بنے کام ہمارا
ہم گوشہ عزالت میں جو بیٹھیں تو مقرر
مشہور ہو غنقا کی طرح نام ہمارا
کچھ قدر جوانی کی نہ کی ہم نے عزیز
کیا مفت گیا ہاتے وہ ہنگام ہمارا

دیوان فارسی

فارسی دیوان اردو دیوان کے ساتھ ہی جلد ہے اور یہ ۷۴ صفحات پر مشتمل ہے اس میں بھی حمد و نعت کے بعد غزلیات ہیں ہر غزل کا عنوان سرخ روشنائی سے ہے جو بحر کے نام اور وزن کی صراحت پر مشتمل ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ مشتاق کو عروض سے بھی خاصی دلچسپی تھی۔ دیوان اردو کی طرح اس میں بھی جایجا اصلاحیں ملتی ہیں نمونہ کلام یہ ہے۔

نخلوت خانہ دل، طرفہ را ہے کردہ ام پیدا
دران اقلیم ویران بادشاہ ہے کردہ ام پیدا

جلوہ لطف بام دہ، تازہ بتازہ نوبہ نو
نخلت مہر بنام دہ، تازہ بتازہ نوبہ نو
ہاں بکر شمع دلیرا! ز گس سرمہ سائے را
رخصت قتل عام دہ، تازہ بتازہ نوبہ نو

روستے تو صفحہ صفحہ، دایرہ گمراہ گمراہ

موتے تو حلقہ حلقہ و گیسو گرہ گرہ
از لطف پیچ پیچ تو سنبل بہ پیچ و تاب
در طرہ تو نافہ آہو گرہ گرہ

شدم در عشق تو رسوا، دگر از من چہ می خواہی
غریبیم، بیکسیم، تنہا دگر از من چہ می خواہی
زہجرت، لے ستم گارہ، من مسکین بیچارہ
دلے دارم لہند پارہ دگر از من چہ می خواہی
چو روز وصل یاد آرم، بگیرد نامہ زارم
من دل خستہ بیدارم، دگر از من چہ می خواہی
شدم نا آشتی تو کشم رنج از برائے تو
نہادم سربہائے تو دگر از من چہ می خواہی

مشاق ۱۲۵۴ھ کے بعد بائیس برس تک زندہ رہے ظاہر ہے کہ اس طویل عرصہ میں انہوں نے
بہت کچھ کہا ہوگا۔ یہ کلام یکجا مرتب نہیں ہے خاندان مشاق میں جو کاغذات ہیں ان میں متعدد پرچوں کا
پر مشاق کا اردو اور فارسی کلام بقلم مشاق محفوظ ہے یہ ۱۲۵۴ھ کے بعد کا کلام ہے جسے مشاق کو
مرتب کرنے کا موقع نہیں ملا۔

چمنستان افکار

یہ شعرائے فارسی کا انتخاب ہے جو $\frac{1}{10} \times 100$ کے ساتھ ۲۳۹ اوراق پر مشتمل ہے اس کا ترجمہ
یہ ہے، تم الکتاب بعون اللہ الوہاب فی یوم السبت فی الحادی والعشرين من ذی الحجہ ۱۲۷۲ ہجری
کاتب الحروف محمد حافظ علی عفا اللہ عنہ۔

اس مخطوطے میں بھی حواشی پر جاسجا اضافے ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ مولف نے
۱۲۷۲ھ کے بعد اس پر نظر ثانی کی ہے اس کتاب کی نثری تمہید سے معلوم ہوتا ہے کہ مشاق نے

اس کی تالیف کا کام ۱۲۷۱ھ میں شروع کیا تھا۔ اس تمہید کے بعض ضروری حصے یہاں درج کئے جاتے ہیں۔ "ناظم لائبریری راجہ بارائے تقریباً کہ بادای احمدیاب احمدی پرازد، ولی خشک غلامہ راجہ دست تحریر کہ نقش نعت احمدی طرازد پس من شکستہ پائی را درین ہر دو غرضہ دشوار گزار قدم بگذاشتن اولی تر بقول قابلی :-

زلاف حمد و نعت، اولی است بہ خاک ادب خفتن

سجود میثوان بہ دن، درودی میثوان گفتن

اما بعد میگوید کمترین خلاق آفاق محمد حافظ علی مشتاق۔۔۔۔۔ اکثر اوقات بخاطر فائزین ہیچ میرز میگزشت کہ ہر قدر غزلیات تتبعی شعری پاری گوی، چہ اہل زبان و چہ غرابیان، در ہنگام شباب زبان و انتخاب بر کاغذ پارہ ہر قوم نمودہ ام، و بزرگ لولوی منشور منشرا فتاد است، در یکجا فرایم ساختہ کتابے ترتیب دیم، تا شائقان را بہ مطالعہ آن سرور قلم افزا دید و نظار گیان جمال شاہد سخن را جلوہ زکار نگ نماید، لیکن نقش بنیادی این عزیمت از رنگہر قات قرحت و کثرت عواید و موانع و ہجوم افکار تا چند سال بر صفحہ اوراق سادہ نمایان و آشکار نگشت، اکتوں کہ در عالم پیرانہ سری آثار حالت بر زخیبہ من الموت و الحیات پیش نظر دیم، ترسیدیم از آن کہ مبادا حصول این اُمنیت دینی بوجوہ مرقوم مادم مفارقت روح از قالب عنصری صورت نہ بندد و حسرت این معنی در دل مشتاق بماند تا چارہ در سن یک ہزار و دو صد و ہفتاد و یک ہجری بہر کیف کہ توالت شد این سفینہ را مرتب نمودہ بہ چہشتان افکار موسوم ساختم و طرح تاریخ ترتیب آن درین قطعہ انداختم

ز دست و خامہ حافظ علی بعدن خدای

رقم چو شد ز غزل ہ کتاب پاکیزہ

سروش گفت بہ مشتاق سال تمہیش

گل چمن کردہ انتخاب پاکیزہ

بدیع العالی حسن خاتمہ دراز فرمایند۔۔۔ (ورق اب و ۲ الف)

اس مجموعے میں مشتاق نے اساتذہ جدید و قدیم ایران و ہند کی ہم طرح غزلوں کو ردیف دار مرتب کیا ہے اور زمین کی غزلیات کے آخر میں اپنی بھی ایک غزل درج کی ہے۔ جن شعرا کی غزلیات اس مجموعے میں ملتی ہیں ان کے نام یہ ہیں: جامی، قفانی، فارغ، فاضل، ہلالی خواجہ ہجری، سبغی، محیوب، تیریزی، واقف، شاہ حسین، صوفی، عرنی، نظیری، صایب، فرخ، انانی قزلباش، خاں امیر، شائق، شمس الدین، فقیر، غرضنفر، بلگرامی، مختشم کاشی، مشتاقی اصفہانی، مخلص کشمیری، خواجہ حسین تنائی، میلی ہروی، امیر خسرو، سختور بلگرامی، شوکت نجاری، تحفی، جلال اکبر، مرزا بیدل، طالب علی عیشی، صالح بلگرامی، اہلی محمود، آہی، انصاری، شاہی، طوسی، زرگی، ناصر علی، مرزا قاسم، مکیں حسن دہلوی، سلطان ساوی، قدسی، کلیم، سلیم، وحشی، عنایت، زائر، غالب، محیوب، امیر خواجہ میر درد، حافظ، حزیں، متین، مرزا قتیل، توفیق کشمیری، آصفی، عادی، فانی، طاہری، ظہوری، مظفر، حیدری، تیریزی، محمد یافراغا، عیال، طالب آملی، عنایت، شیخ غلام میتا ساحر، نظام قاسمی، تنائی، السانی، نورا، سید ابوسعید وال، شیخ سعدی، حکیم شفقانی، مرزا ناطق، مرزا مظہر، قاسم نعمت خان عالی، محمد مستقیم لائق، آزاد، فیضی، کشفی، احمد خاٹا فانی، موحید، مولائی، مرزا زرین لکھنوی، غلامی، ساکت عالم، محوی، مرزا احمد حرم، محمد صادق، مارہر، محمد یافرشہید، خوشدل، شرف الدین بوعلی قلندر، ملا مہدی، وحید، نواب محبت خان محبت، ان میں بعض شعرا کی متعدد غزلیں اس انتخاب میں ہیں۔ یہ انتخاب حقیقتاً نہایت محنت سے کیا گیا ہے۔ اور مشتاق نے جملہ شعرا کے دواوین سے براہ راست غزلیں انتخاب کی ہیں۔ خاندان مشتاق میں مشتاق کے فانی کتب خانے کی جو قہرست ہے اس میں مذکورہ بالا شعرا میں سے بیشتر کے دواوین کے نام موجود ہیں۔ یہ انتخاب اس اعتبار سے بھی اہمیت رکھتا ہے کہ اس میں بعض ایسے شعرا کا کلام محفوظ ہو گیا ہے جو اب عام طور پر دستیاب نہیں ہوتا۔

مندرجہ ذیل تصانیف

محمد علی ملیح آبادی کا بیان ہے کہ مشتاق نے تصوف، فقہ اور حدیث کے مسائل پر بھی چند رسالے لکھے تھے رواقعات ملیح آبادی ص ۵۹ ان میں سے اب ایک رسالہ محفوظ ہے جس کا نام

تذکرۃ المسلمین ہے یہ فارسی میں ہے اور اس میں نماز روزے کے مسائل بیان کئے گئے ہیں اس رسالے کا اردو
مخطوطہ محفوظ ہے۔ وہ مصنف کا اصل مسودہ ہے یہ ناقص الاخر ہے اور ۱۲ اوراق پر مشتمل ہے۔ اس میں بھی جایجا
زمینیں اور افسانے کئے گئے ہیں

گلشن مشتاق

یہی وہ تذکرۃ شعرائے فارسی ہے جو اس مقالے کا موضوع ہے اس کے مخطوطے کا سائز ۹ ۱/۴ × ۶ ۱/۴
ہے اوراق ۶۹ ہیں۔ ورق ۱ (الف و ب) اور ورق ۱۲ الف سادہ ہیں۔ متن ورق ۲ ب سے شروع ہوتا
ہے اور ۱۹۹ الف پر ختم ہوتا ہے ۶۹ ب سادہ ہے آغانہ کی عبارت یہ ہے۔

الحمد للہ علی نوالہ والصلوة علی من بالبحر العلی کمالہ وعلی آلہ ومن سلک علی طریقہ ونحصا لہ اہا البعد
می گوید بندہ، میچندراں، غرقہ دریا فی عصیاں، مسکین خار کسارا امیدوار، نفرت آموزگار دردمند ولی محمد
حافظ علی المتخلص، بمشتاق صادق صانہ اللہ عن حوادث الافاق کا اکثر اوقات بخاطر فاقہ فیر می گزشت کہ
کتابی مشتمل بر ذکر احوال شعرائی منقذہ بین و متاخرین تالیف باید کرد لیکن عذیم الفرصتی خار لہ کام
فرسائی در وادی این تمنا بود، دریں دلا کہ باتفاق حسہ تذکرۃ نشر عشق مولفہ حسین قلی خان عظیم
آبادی از نظر حق گزشت بمشاهدہ طرز شگفتہ اش لبس مسرور و شگفتہ خاطر شدم۔ الحق کہ نشر عشق
است کہ دم مطالعہ نشر درد در رگ جان دیوانہ مزاجان می زند، چوں آن را بملاحظہ بعضی از دوستان
صمیمی در آردم ایشان تکلیف براتم آثم دادند کہ اگر تو نیز بمہین طرز تذکرۃ جدید فراہم نمای از تو
یادگاری و یہا منتی باشد و یقین کہ حکیم لکل جدید لایق قاری و سامع را لذتی بخشد، بندہ حسب فراکش
ایشان کرمیت حیت بمیاں برزودہ در عرصہ قلیل در آغاز متہ یک ہزار و دو صد و پنجاہ و یک ہجری
کتابی مختصر بطریق انتخاب از تذکرہ مذکور محتوی برخی از احوال اساتذہ و سلف و خلف اہل ذار سن و شعرائی
ہند مشہور بمقالات مطبوعہ آنہا کہ عاشقانہ و صاف بود بقید تحریر آردہ بہ گلشن مشتاق موسوم
کردم و بجای باب بمناسبت نام گلرستہ قرار دادم، طرزہ ای کہ سال تارینچہ تر تیب این روضہ و کشا
نیز از ہمیں اسم فہرست زیادت یا یستی برمی آید چنان کہ این رباعی بیان ناظر است

ای آن که بتبصیر شهره آفاق
در گفتن تاریخ بعالم طاق
تاریخ فسا همی این تذکره ام
مشتاق بگفت در گلشن مشتاق

باید دانست که هر چند راقم را از شنیدن نام و کلام هنود نفرت تمام است لیکن چون مقالات بعضی
از شعرای این فرقه بامزه دیدم و مطبوع طبع موزونم افتاد قطع نظر از کافر کیشی آنان کرده ذکر نام و ایراد
کلام آنها در این نسخه چندان قبحی ندانم، چشم رافت از تماشا تیان این گلزار همیشه بهار آنکه اگر بای مهدی و
خطای دیبا بنده با صلاح کوشند و اگر مطالعای دفتر مهر تفریح طبع و خطی دست دهد، دست بدعا
بر آوردند تا باشد که بمن همت عالی سمی عاقبت این بیچاره بخیر گردد

(ورق ۲ ب و ۳ الف)

خاتمه بیست و

التدلیس والمکره که این تذکره بدست یاری خاتمه خام این مستهام با تمام رسید و سمت اختتام پذیر
فت، الهی این گلشن همیشه بهار را از صدمه برگ ریزه تلف و ضیاع نگاه دار و از تند باد نظر نکته
چینان بنگاه در حفظ و پناه مگاتیم.

یارب این گلشن همیشه بهار
که بود روکش ارم گلزار
تو نگهدارش از گزند خزاں
چشم بد نمیزد دور باد ازاں

اگر چه اسامی شعرای متفق المتخلص و بقدر وسع متجاسس المتخلص را در یک جا بقیض
تسطیر آورده لیکن بلحاظ مشقت فراوان پاس زمانه رعایت تقدیم و تاخیر آن ملحوظ و منظور نگردد
احیاناً اگر کلام کسی بنام دیگری برآید یا در اسامی شعرا و احوال ایشان بای غلطی وارد شده باشد
مؤلف مسکین را مورد طعن نشانند زیرا که این سهو منسوب بکسانی است که در سفاین خود را
رقم نموده اندانی کتبت بانی الکتاب والله اعلم بالصواب والیه المرجع والمآب، کاتبه مؤلفه

خاتمہ سے واضح ہے کہ مخطوطے کی کتابت خود مولف کے قلم سے ہے خط نستعلیق اوسط درجے کا ہے۔ کہیں کوئی لفظ چھوٹ گیا ہے تو حاشیے پر اضافہ کر دیا ہے غلط لکھا ہے تو اسے قائم رکھ کر اسی جگہ صحیح لفظ لکھا ہے لیکن ترمیم و توفیق کا عمل نہ ہونے کے برابر ہے البتہ مصنف نے اپنے کلام کے انتخاب میں خاصا اضافہ کیا ہے ورق ۸۸ الف و ب پر چالیس اشعار اضافہ کئے ہیں بعض اشعار قلم زد بھی کئے ہیں اور کہیں کہیں اصلاح بھی دی ہے شعرا کے تراجم الضائی ترتیب سے ہیں اور تذکرے کے نام کی مناسبت سے جیسا کہ مذکورہ بالا تمہید سے واضح ہے۔ ہر باب کو گلدستہ لکھا ہے۔ گلدستہ الف، گلدستہ با وغیرہ

تذکرے کی تمہید سے واضح ہے کہ یہ تذکرہ ۱۲۵۱ھ کے شروع میں لکھا گیا تھا لیکن یہ سال اختتام ہے۔ مشتاق نے اس کام کا آغاز اس سے پہلے کیا تھا۔ تاریخ آغاز کے تین میں شیخ غلام حسین ساحر کا کوروی کے ترجمے سے مدد ملتی ہے اس میں مشتاق نے لکھا ہے۔

بستماع صیت اوصاف و کمالات از مدتی مشتاق لقا اور بوم و بارہا بخاطر می گذشت کہ باوی ملاقات باید کرد لیکن افسوس کہ چوں شیت از روی نوم دولت این آرزو نصیب این حسرت نصیب شد یعنی در اشائی تالیف این مجموعہ ناگہاں بگو شمع خود کہ بتاریخ بشہر ستر یک ہزار و دو صد و پنجاہ ہجری میناقی حیاتش بنگ ممت شکفتہ گردید (ورق ۴۲ ب و ۴۳ الف)

اس سے معلوم ہوتا ہے کہ ۱۲۵۰ھ میں تذکرے کی تالیف کا کام جاری تھا مشتاق نے تذکرے کی تمہید میں یہ بھی بتایا ہے کہ اس کی تکمیل عرصہ قلیل میں ہوتی۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہو گا کہ تذکرے کا آغاز ۱۲۵۰ھ کے شروع یا ۱۲۴۹ھ کے آخر میں ہو گا۔

بقول مولف یہ آسانذہ سلف و خلف اہل فارس و شعرا ہند کا تذکرہ ہے شعرا کے تراجم کی مجموعی تعداد ۸۹۳ ہے۔ ان میں سے بیشتر شعراء وہ ہیں جو کبھی برصغیر پاک و ہند میں نہیں آئے ہندوستانی شاعر اور باہر سے آنے والے شعرا جن کا ذکر اس تذکرے میں ہے۔ تذکرے کے شعرا کی مجموعی تعداد کے ایک تہائی سے کچھ زیادہ ہیں "شتر عشق" جو "گلشن مشتاق" کا بنیادی ماخذ ہے اس میں شعرا کی تعداد (۱۳۸۰) ہے گویا گلشن مشتاق میں شتر عشق سے ۵۸۳

تراجم کم ہیں اس کی وجہ بظاہر یہ معلوم ہوتی ہے کہ مشتاق نے انتخاب اشعار کو معیار بنایا ہے نہ کہ تعداد اشعار کو، عاشقی نے اپنے تذکرے میں عاشقانہ اشعار جمع کرنے کا خاص اہتمام کیا ہے اور اسی وجہ سے اس کا نام "تذکرۂ عشق" رکھا تھا۔ مشتاق نے بھی عاشقی کی تقلید کی اور اشعار عاشقانہ و صاق کو معیار بنا کر یہ تذکرہ مرتب کیا۔ مشتاق نے اپنے تذکرے کو کتابی مختصر بھی لکھا ہے یہ اختصار شعر کی تعداد میں کمی ہی کی وجہ سے ہے۔

مشتاق نے اپنے معیار انتخاب کی سختی سے پابندی کی ہے اور کسی شاعر کا کوئی ایسا شعر درج نہیں کیا جس میں عشق و عاشقی کی کیفیات بیان نہ کی گئی ہوں۔ صرف ایک جگہ سرمد کے کلام کا انتخاب پیش کرتے ہوئے اس اصول سے انحراف کیا گیا ہے۔ مشتاق کو سرمد کے کلام میں کوئی ایسا شعر نظر نہ آیا جو تذکرے کے "موافق" ہوتا۔ لہذا مجبوراً دو ایسے شعر درج کرنے پڑے جو مضمون کے اعتبار سے تذکرے میں مشمولہ اشعار سے مختلف تھے۔ سرمد جیسے شاعر کو تذکرے میں شامل کرنا چونکہ ضروری تھا اس لئے مشتاق کو اپنے قائم کردہ اصول کو توڑنا پڑا۔ مشتاق نے اپنی اس مجبوری کا ذکر ان الفاظ میں کیا ہے "چوں موافق انتخاب تذکرہ ریاضیات بدست نیامد ازین جہت این دو بیت اکتفا رفت"

مشتاق نے متعدد ایسے معروف شعراء کو اپنے تذکرے میں جگہ نہیں دی، جو گلشن مشتاق سے پہلے کے بیشتر تذکروں میں نظر آتے ہیں۔ اس کی وجہ بظاہر یہی معلوم ہوتی ہے کہ مشتاق کو اگر کسی شاعر کا کوئی ایسا شعر نہیں ملا جو اس کے قائم کردہ معیار کے مطابق ہو۔ تو اس شاعر کو نظر انداز کر دیا ہے اس کے برعکس اگر کسی غیر معروف یا معمولی شاعر کا کوئی اچھا شعر مل گیا ہے۔ تو اس شاعر کو تذکرے میں جگہ دی ہے احمد عمرت (شاگرد بیدل) قوالوں کے طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ ان کی یہ معاشرتی حیثیت بھی مشتاق کے نزدیک ایسی تھی کہ تذکرے میں ان کا احوال شامل کرنا نامناسب تھا۔

۱۔ اصل میں تاریخ اور مہینے کے نام کے لئے جگہ بسادہ رکھی گئی ہے ساحر کا انتقال مذکورہ

ستہ کی ۲۳ ویں ذیقعد کو ہوا تھا۔ مشاہیر کا کوری۔ ص ۱۴ (۳۱)

۲۔ تذکرہ نویسی فارسی در بلاد پاکستان، ص ۵۲۰

۳۔ ایضاً، ص ۵۱۸

کہتے ہیں۔ اگرچہ ذکر عشق در جنب اکابر شعرا خلی نازیبا لیکن بقول شیخ سعیدی علیہ الرحمۃ

سگ اصحاب کہف روزے چند پی تیکان گرفت و مردم شد
ایراد نام و کلام او دریں مجموعہ مستحسن نہ داشتہ
(ورق ۶۴ الف)

مشائق نے تمہید میں لکھا ہے کہ اس نے نشتر عشق سے اپنا تذکرہ تیار کیا ہے اس بنا پر نشتر عشق کو
گفتن مشاق کا بنیادی اخذ سمجھنا چاہیے لیکن یہ درست نہ ہوگا کہ تذکرے کی تالیف کے دوران

مشاق کے پیش نظر صرف نشتر عشق ہی رہا ہے۔ گفتن مشاق کے مطالعے سے انداز ہوتا ہے
کہ مشاق نے صرف نشتر پر انحصار نہیں کیا بلکہ متعدد دوسرے تذکروں سے بھی استفادہ کیا ہے۔

ان میں سے یقیناً بالواسطہ استفادہ کیا گیا ہے اور یہ واسطہ نشتر ہی ہے۔ لیکن بیشتر تذکروں سے مشاق
تے براہ راست استفادہ کیا ہے اس سلسلے کی تفصیلات پیش کرنے سے پہلے مناسب ہوگا کہ ہم یہ
دیکھیں کہ نشتر سے جو استفادہ کیا گیا ہے اس کی نوعیت کیلئے ۹

”نشتر ہمارے پیش نظر نہیں ہے جب تک دونوں تذکروں کا باہمی موازنہ نہ کیا جائے۔ یہ نہیں
کہا جاسکتا کہ مشاق نے کس حد تک نشتر سے استفادہ کیا ہے البتہ جن شعرات کے تراجم میں نشتر
کا حوالہ موجود ہے، ان پر ایک نظر ڈالنے سے استفادے کی نوعیت کا نظوڑا بہت اندازہ
کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ زبیب النصار تحتی (۳۷ الف) کے دیوان و تخلص کی بحث میں نشتر کا ایک اقتباس ملتا ہے مخفی ہی
کے ترجمے میں مخزن الغرایب کا بھی اقتباس ہے اس سے واضح ہوتا ہے کہ ترجمہ مخفی میں
نشتر سے جزوی استفادہ کیا گیا ہے

۲۔ ترجمہ مولانا روم (۷۸ ب) میں نشتر کا ایک اقتباس ہے اور اس کے ساتھ ہی مخزن الغرایب،
ریاض الشعر اور سرو آزاد کے حوالے بھی ہیں یہاں بھی نشتر سے استفادہ جزوی طور پر کیا گیا ہے

۳۔ نظامی گنجوی (۹۰ ب) کے ترجمے میں صرف سال وفات کے سلسلے میں نشتر کا حوالہ ملتا ہے اس
ترجمے میں جامی اور صاحب صبح صادق کے بیانات بھی دیئے گئے ہیں یہاں بھی استفادے کی نوعیت جزوی ہے

۴۔ جلیل الدین مشقی (۶۰ ب) کا نام اور دل بیت لکھنے کے بعد لکھا ہے: صاحب نشتر عشق می

نویسندہ کہ در بدو حال ایشان را استاد خود کمرہ دنا شش ماہ چند کتب فارسی تحصیل نمود

استفادہ صحیح برداشت میاں بھی نشر سے استفادہ جزوی ہے۔

اسی طرح اندر من، سعدی، فردوسی، برگزیدہ رانی (تلفیہ) مست دہلوی اور محمد حسن دارستہ کے تراجم میں نشر عشق کا حوالہ آیا ہے اور ان حوالوں سے یہی معلوم ہوتا ہے کہ مشتاق نے اس تذکرے سے جزوی استفادہ کیا ہے ان وجوہ کی بنا پر یہ کہنا نامناسب نہ ہوگا کہ نشر یقیناً نگلشن کا اہم ماخذ ہے لیکن یہ بہ تمام و کمال اس کا چرہ یا خلاصہ نہیں ہے۔ مولف نے نشر کی طرح اور تذکروں سے بھی استفادہ کیا ہے۔

نشر کے علاوہ مشتاق نے جن ادب تذکروں سے استفادہ کیا ہے اور حوالہ دیا ہے ان کی تفصیل یہ ہے

۱۔ تذکرۃ الشعراء از دولت شاہ (۸۹۲ھ)

انوری (۳۲ ب) رشید و طواط (۳۲ ب) سعدی (۳۸ الف) فرخی (۶۶ الف) اور لطف اللہ نیشاپوری (۷۷ ب) کے تراجم میں تذکرہ دولت شاہ کا حوالہ ملتا ہے ان تراجم میں اس تذکرے سے جزوی استفادہ کیا گیا ہے۔

۲۔ مجالس التفاسیر از علی شیر نوائی (۸۹۲ھ)

ترگسی ابیری (۹۲ ب) کے مذہب کے سلسلے میں اس تذکرے کا حوالہ ملتا ہے

۳۔ تحفہ سامی از ابوالنصر سام مرزا (۹۵۷ھ)

اس تذکرے کا حوالہ رازی شیرازی (۳۳ ب) اور عنایت اللہ عنایت دہلوی (۶۳ ب) کے تراجم میں ملتا ہے دونوں جگہ انتخاب کلام اسی تذکرے کے حوالے سے دیا گیا ہے

۴۔ ہفت اقلیم از امین ابن احمد رازی (۱۰۰۲-۱۰۱۶ھ)

نسیم استرآبادی (۹۱ ب) کا ترجمہ اس کے حوالے سے لکھا ہے۔

۵۔ کعبۃ عرفان از تقی اوجادی (۱۰۳۶ھ)

مختفی رشتی (۶۹ ب) کا ترجمہ اس کے حوالے سے لکھا ہے۔

۶۔ مرآت الخیال از شیرخان بودی (۱۱۰۲ھ)

انوری (۳۲ ب) کے سال وفات کے سلسلے میں حوالہ دیا ہے

۷۔ ریاض الشعراء از علی قلی خان والہ داغستانی (۱۱۶۱ھ)

رازی شیرازی (۳۳ ب) اور مولانا جانی (۷۸ ب) کے تراجم میں اس تذکرے سے جزوی استفادہ

کیا گیا ہے خود والہ کے ترجمے میں مشتاق نے ریاض الشعرا کا ذکر والہ کی تصنیف کے طور پر کیا ہے لیکن یہاں اس تذکرے سے استفادے کا قریبہ موجود نہیں ہے۔

۸۔ مجمع النفائس از خان آرزو (۴-۱۱۶۳ھ)

ایزد بخش رسا (۳۴ ب) کے مذہب کے سلسلے میں حوالہ دیا ہے۔

۹۔ تذکرہ المعاصرین از شیخ محمد علی حنزی (۱۱۶۵ھ)

شوکت بخاری (۴۸ ب) کے سال وفات کے سلسلے میں اس تذکرے کا حوالہ ملتا ہے نیز ابراہیم فنا^ط (۵۳ الف) کا ترجمہ اسی حوالے سے لکھا ہے

۱۰۔ سرو آزاد از غلام علی آزاد بلگرامی (۱۱۶۶ھ)

گکشن میں تین شعرا کے تراجم ہیں اس تذکرے کا حوالہ موجود ہے۔ انوری (۳۰ ب) مولانا ارم (۷۸ ب) اور فرخی (۶۶ الف) پہلے دو حوالے شعرا کے ساتھ لہائے وفات کے سلسلے میں ہیں۔ تیسرا حوالہ فرخی کے وطن کے بارے میں ہے۔

۱۱۔ مخزن الغرائب از شیخ احمد علی خان ہاشمی سندیلوی (۱۲۱۸ھ)

نشر عشق کے بعد مشتاق نے جس تذکرے سے سب سے زیادہ استفادہ کیا ہے وہ مخزن الغرائب ہے میر محمد اشرف حسرت سندیلوی (۲۴ الف) خطیب (۲۸ الف) امیر علی شیر نوٹانی (۳۱ ب) میرزا صادق شیرازی (۵۰ الف) حکیم محمد کاظم صاحب (۵۱ الف) امام فخر الدین رازی فخری (۶۵ ب) اور یوسفی (۶۸ ب) کے تراجم میں یہ تمام وکمال مخزن الغرائب سے استفادہ کیا گیا ہے واضح رہے کہ ان تراجم میں خود مشتاق نے مخزن کا حوالہ دیا ہے ان کے علاوہ بعض شعرا کے سلسلے میں مخزن سے جزوی استفادہ کیا ہے۔

۱۔ ان تذکروں کے علاوہ دعاور تذکروں کا ذکر بھی گکشن مشتاق میں ملتا ہے تذکرہ حسینی از حسین دوست سنجلی (۲۸ ب) اور مردم دیدہ از حاکم لاہوری (۲۳ ب) لیکن یہ ذکر حسین دوست سنجلی اور حاکم کی تالیفات کے ضمن میں آیا ہے یہ ثابت نہیں کہ یہ تذکرے مشتاق کی نظر سے گزرے ہوں گے۔

۲۔ ترجمہ سعدی میں بحوالہ نشر عشق اور ترجمہ قادری (تخلص ملا عبد القادر) میں بطور تصنیف قادری ذکر آیا ہے بلکہ راست استفادے کا کوئی قریبہ نہیں ہے۔

رو کی (۲۳ الف) تریب النساء محقق (۳۷ الف) مولانا رفیع (۷۸ الف) اور محمد حسین دارستہ (۹۶ الف) کے تراجم میں کہیں کسی کے سال وفات کے سلسلے میں مخزن کی سند پیش کی گئی ہے اور کہیں تعداد کے اشعار کے سلسلے میں۔

مشتاق نے مذکورہ بالا تذکروں کے علاوہ بعض دوسری کتابوں کو بھی بطور ماخذ کے استعمال کیا ہے اور ان کا حوالہ دیا ہے جن کتابوں کے حوالے ملتے ہیں ان کے نام یہ ہیں، بہارستان جامی (تراجم حافظ نظامی گنجوی خاقانی امیر خسرو) مرآت جہاں نما مصنف محمد بقا (ترجمہ انوری) مرآت الفقاہ حنفیہ میر محمد علی (ترجمہ شوکت بخاری) مجمع الصنائع مصنف نظام الدین احمد (ترجمہ سلا حسین آشوب) اخبار الاخیار از شیخ عبدالحق دہلوی (ترجمہ امیر خسرو) صبح صادق از مرزا محمد صادق سادقی (ترجمہ نظامی گنجوی) منتخب التواریخ از ملا عبد القادر بدایونی (تراجم سعدی و قادری) فرہنگ رشیدی و فرہنگ جہانگیری (ترجمہ حسن دہلوی) لغات الانس (ترجمہ حضرت نجم الدین گرجی نجم)

مشتاق نے ماخذ تذکروں سے محض حالات نقل کرنے پر ہی اکتفا نہیں کی بلکہ بعض مقامات پر آزادانہ غور و فکر سے بھی کام لیا ہے ایسے مقامات سے مشتاق کے تحقیقی مزاج کا اندازہ ہوتا ہے مثلاً ابوالفرج رونی کے بارے میں لکھا ہے، وفاتش در سنہ چہار صد و ہشتاد و دو نوشتہ اندمگانیک قصیدۃ او معلوم می شود کہ تا سنہ چہار صد و نو بقید حیات بودہ، ظاہر غلطی تذکرہ نویسوں است کہ وفاتش در سنہ صد می نویسند“ (ورق ۴ الف)

اسی طرح شیخ سعیدی کے حالات میں لکھا ہے۔ صاحب نشر عشق می نویسد کہ در تذکرہ دولت شاہ و منتخب التواریخ مرقوم است کہ شیخ النسیت الادب لشیخ محی الدین عبدالقادر گیلانی قدس سرہ بود و نیز از عبادت گلستان معلوم می شود کہ شیخ صحیح شیخ عبدالقادر گیلانی دریافتہ بود چنانچہ جامی در حکایت کتاب مذکور در باب دوم می نماید کہ شیخ عبدالقادر گیلانی رحمۃ اللہ علیہ را بدیم کہ رو بہ در کعبہ نہادہ می گفت کہ یا غفور یا رحیم! تو دانی کہ از ظلم و جور چہ آید و حال آنکہ اکثر مورخان عمر شیخ را بہ یک صد و دو سال نوشتہ اند و تولد مبارکش در سنہ پانصد و ہشتاد و نہمہ دالتہ و انتقال او را در سنہ شش صد و نو و یک گفتہ، چنانچہ اعداد ان ازین مصرع بر می آید، مصرع: در خاصاں بود زان تاریخ شد خاص۔ رفلت شیخ عبدالقادر با اتفاق اہل کیر در سنہ پانصد و نہمہ و یک اتفاق افتادہ کہ سال تاریخن

ازین مصرع بزیادت یک سال خبر می دهد، مصرع بدو سالش دان زمعشوق الہی، پس باین حساب گو یا
بعد بست و هفت سال انتقال شیخ عبدالقادر تولد شیخ سعدی روداده و بعضی مورخان کہ عمر اک ملک
الشعرار صد و بست سال نوشته اند پس ازان ہم نہم سال را تفاوت بر می آید۔ این اختلاف خالی از دو وجه
عیت یا مورخان را در تحقیق سنہ ولادت شیخ سہوی واقع شدہ یا عبدالقادر زانی کد ام بزرگی دیگر سوا
عزت الثقلین شیخ عبدالقادر جیلانی کہ شیخ او را بہ در کعبہ دیدہ بود، باشند انتہی کلامہ، را تم حروف گوید
کہ این ہر دو وجہ کہ مولف شتر عشق نوشته ناموجہ است زیرا کہ نہ مورخان را سہوی در سنہ ولادت شیخ رو
داده و نہ عبدالقادر نام دیگر می سوا ی عورت الاعظم بودہ کہ شیخ ذکر وی نمودہ بلکہ در عبارت مذکورہ کتاب
گلستان بسبب تحریف کاتبان کج فہم غلطی واقع شدہ و آن اینست کہ پارہ از شروع عبارت حکایت آخری
در مفتح حکایت اولی نوشته اند ہم چنین پارہ از آغاز عبارت حکایت آخری داخل نمودہ باشند۔ در
چند نسخہ صحیحہ از انہمازی منقول بود ازان منقول عنہ کی بخط مصنف یعنی حضرت شیخ سعدی مکتوب بود عبارت
حکایت اولی چنین بہ نظر احقر رسیدہ کہ درویشی را دیدم مرید آستان کعبہ می یالید وی گفت یا غفور
یا رحیم! تو دانی کہ از ملام و جہول چہ آید الخ و عبارت ثانی اینست: عبدالقادر جیلانی را دیدند رحمۃ اللہ علیہ
در حرم کعبہ روی بر عصا نہادہ بود و می گفت، ای خداوند! بخشای الخ، پس درینجا اندکی غور باید کرد کہ شیخ
صیغہ جمع ماضی غایب ایراد فرمودہ نہ صیغہ واحد متکلم و این دلیل قویست ہماینکہ شیخ صحبت، عزت اعظم در یافتہ
چنانچہ در بعضی شروع گلستان مسطور است کہ زمانہ عبدالقادر جیلانی قبل زمانہ سعدی بودہ است، لہذا شیخ
گفتند کہ دیدند یعنی مردم پیشین دیدند، پس صاف معلوم شد کہ آنچه در تذکرہ ہا مذکور است کہ شیخ از
مریدان عزت اعظم است و باتفاق ہمراہی وی بزیارت بیت اللہ مشرف شدہ محض غلط است
(درق ۳۸ الف و ۳۹ الف)

صاحب شتر عشق نے زیب النساء کے دیوان کا ذکر کیا ہے جس میں تخلص محقق آیا ہے اس ضمن میں
مشاق لکھتے ہیں۔ بخاطر مولف این مجموعہ می رس کہ محقق تخلص شاعری در خطہ رشت بود، شاید این
دیوان کہ بنظر صاحب شتر عشق رسیدہ دیوان محقق رشتی بودہ باشد و مردم بخیاں این معنی کہ چون نسوان
را بسبب کمال شتر و حجاب مانند لفظ محقق و مثل آن تخلص خود قرار دادن بسیار مناسب زیبا
گمان برودہ اند کہ تخلص بیگم محقق است۔ (۳۷ ب)

صاحب کی کلیات کے بارے میں مشتاق نے لکھا ہے۔ گویند کہ کلیاتش بہ یک صدر و بیت ہزار بیت می
رسد لیکن اتفاقاً یکتا نسخہ دیوانش کہ نہایت ضخیم و حجم بدوروزی بنظر فقیر حقیقہ رسد چوں ابیاتش را شمار
نمودہ شد قریب بہ پنجاد و نہہ ہزار بیت برآمد۔ ردق ۱۵ ایف اور صاحب کی شاعری کے بارے میں
لکھا ہے "لعمنی جہلا می گویند کہ مرزا صاحب شعر عاشقانہ ندارد، تمثیل بنداست۔ این چہ حرفی سست
خیال خام است زیرا کہ اگر کسی خواہد کہ شعر عاشقانہ از دیوانش انتخاب کند برابر در سہ دیوان برنی آید
طراز تمثیل کہ طریقہ دشوار است قسمی کہ او در زیادہ مقدور دیگر می نیست" (ایضاً)

ان مثالوں سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ مشتاق نے اپنے پیش رونما کردہ نگاروں کی ہر بات کو آنکھ بند کر
کے تسلیم نہیں کیا جہاں کہیں مشتاق کو کوئی غلطی نظر آتی ہے اس کی نشاندہی کر دی ہے

مولف نے زیادہ تر توجہ انتخاب اشعار پر دی ہے۔ شعرانے کے حالات کے سلسلے میں مجموعی طور پر کوئی
خاص انتہام نہیں کیا۔ بیشتر شعرا کے حالات ایک ایک دو دو سطریں آگئے ہیں اپنے عہد یا قریب العہد شعراء
خصوصاً اپنے سوبے کے شعرا کے حالات مولف اگر چاہتا تو تفصیل سے لکھ سکتا تھا لیکن اس نے اس طرف
توجہ ہی نہیں کی۔ یہ کہی ان تراجم میں زیادہ محسوس ہوتی ہے جو صرف اسی تذکرے میں ملتے ہیں۔ حد تو یہ ہے
کہ مصنف نے خود اپنے بارے میں انتہائی اختصار سے کام لیا ہے اور صرف ڈیڑھ سطر یہ اکتفا کی ہے۔ لیکن
کہیں کہیں اس روش سے انحراف بھی ملتا ہے مثلاً حکیم النوری ابوالفرج رونی، میر تقی الدین آصف جاہ،

نظام الملک سراج الدین علی خان آرزو، مولانا حاجی، حسن دہلوی، حافظ شیرازی، میر علی حریق، امیر خسرو
خواجہ میر درد، نیرد بخش رسا، زریب النساء مخفی، ساحر کاکوروی، لکھمی ترائن شفیق، فردوسی، فیضی، مرزا
قتیل، مولانا رومی، میر تقی الدین مست، میرزا مظہر جاں جاناں کے تراجم میں خاصی تفصیل ملتی ہے اگر اسی
نہج پر تمام تراجم لکھے جاتے تو یہ تذکرہ اہمیت و اقدایت کے اعتبار سے شعرائے فارسی کے تذکروں
میں ممتاز مقام حاصل کر لیتا۔

اس تذکرے کی ایک خصوصیت اُسے دوسرے تمام تذکروں سے ممتاز کرتی ہے اور وہ یہ ہے کہ مولف
نے حتی الامکان شعرا کے سنین وفات درج کرنے کی کوشش کی ہے۔ پورے تذکرے میں ۱۶۱ شعرا کے سنین وفات
ملتے ہیں تذکرہ نگاروں کی عام روش کو دیکھتے ہوئے یہ تعداد خاصی معقول نظر آتی ہے۔

مشتاق نے تذکرہ نگاروں کی عام روش کے مطابق شعرا کے کلام یا ان کے رنگ سخن کے متعلق تفصیل

سے کچھ نہیں لکھا۔ سلاست، روانی، پختگی، نازک خیالی اور غنویت جیسے الفاظ کے استعمال سے شعرا کے اسلوب سخن کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے یا پھر شعرا کے تخلص کی رعایت سے ان کے لئے توصیفی کلمات استعمال کئے ہیں۔ جیسے سلطان البرہیم، مینی کوامین گنجینہ سخن، یاسراج الدین علی خان آرزو کو سراج و ہاج محل سخن دانی و چشم و چراغ آرزو مندان مبدی غزل خوانی لکھا ہے۔ شعرا کے انتخاب کلام سے پہلے عمولاً اس قسم کے جملے لکھے ہیں جن میں شاعر کے تخلص کی رعایت ملتی ہے مثلاً

از نالہ دردناک دست (آہی)

از خوش ادائیگی دست (ادای سمرقندی)

از تانجہ طبع الفت سرشت دوست (القنوی)

از ایجاد قاطر آں موجد طرز نادرہ گفتاری است (مزا علی نقی ایجاد)

از تانجہ طبع آں عاقبت بخیر است (امیر خان انجام)

از روشنی طبع النور دوست (قاسمی محمد صادق اختر)

از آں آزاد وضع است (آزاد بگلرہمی)

ایں بیت بر کمالش برہانی است قاطع (آقا محمد صالح برہان)

او بنیاد سخن را طرح می افکند (کمال الدین بنانی)

ایں بیت آں ساکن دار بقادریں فانی سرا یادگار است (محمد بقا) وغیرہ وغیرہ

مولف نے عمولاً شعرا کے کلام کا انتخاب مقررہ تذکروں میں سے کیا ہے لیکن بعض شعرا کے دوادیں بھی اس کے پیش نظر رہے ہیں مثلاً امیر خسرو، خواجہ میر درد، میرالداد مہار، ذکاء، پریشی، سعدی، صائب اور میر انظر جان جاناں کے دوادیں سے اس نے براہ راست استفادہ کیا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ مولف نے یا تو ان شعرا کے دوادیں دیکھنے کا اظہار کیا ہے یا انتخاب کلام کی طوالت سے مترشح ہوتا ہے کہ ان شعرا کے دوادیں مولف کے پیش نظر تھے۔

اس تذکرے کی ایک اہم خصوصیت یہ ہے کہ اس میں ایسے شعرا کے تراجم بھی ملتے ہیں جو اردو کے ممتاز شاعروں میں شمار ہوتے ہیں اس قسم کے جن شعرا کے تراجم اس تذکرے میں ہیں ان میں چند کے نام یہ ہیں شاہ ولی اللہ شتیاق (۱۰ ب)، امیر خان انجام (۱۰ ب)، قاسمی محمد صادق اختر (۱۰ الف)، سراج الدین علی خان آرزو (۱۰ الف)

شرف الدین علی پیام (۱۲۰ ب) شاہ منیار الدین پروانہ (۱۴۱ ب) خواجہ محمد علی تمنا عظیم آبادی (۱۵۰ ب) خواجہ
عبداللہ تائب (۱۱۷ الف) حشمت دہلوی (۲۳۰ ب) خواجہ میر درد (۱۲۱ الف) احمد فقیہ درد مند (۳۰۰ ب) لالہ سرب
سنگھ دیوانہ (۳۱۰ ب) لالہ ہرگوپال رامی (دلفتنہ) (۳۵۰ ب) مرزا محمد رفیع سودا (۲۴۱ الف) سراج اورنگ آبادی (۴۰۰ ب)
لجیمی زائن شفیق (۴۹۱ الف) شیخ وجیدہ الدین حشمتی عظیم آبادی (۶۰۰ ب) حسین قلی خان عاشقی عظیم آبادی (۶۱۱ الف)
عارف الدین خان عاجز (۶۳۰ ب) میر عبد الولی عزت (۶۳۰ ب) اشرف علی خان ذغال (۶۸۰ ب) میر شمس الدین بقیہ
(۶۹۱ الف) نواب محبت خان محبت (۸۴۱ الف) مردان علی خان متبل (۸۴۱ الف) میرا منظم جان جاناں (۸۵۱ الف)
شعرا اردو کی فارسی شاعری کے سلسلے میں یہ تذکرہ اہم ماخذ کی حیثیت رکھتا ہے۔

تذکرے میں مولف کی تاریخ گوئی کے بعض نمونے بھی ملتے ہیں، تذکرے کی تاریخ تصنیف کا قطعہ اوپر درج
ہو چکا ہے ایک رباعی شیخ غلام مینا ساحر کا گوری کے سال وفات کی بھی ملتی ہے جو یہ ہے۔

ناگہ خبر وفات ساحر چو شنبہ۔

مثنوی شکستہ دل بسی رنج کشید

تاریخ و فاقش بعد اندوہ و الم

گفتا کہ: دلا غلام مینا کو چید

(دورق ۳۴ الف)

دو قطعات شیخ سعدی کی تاریخ وفات کے بھی ہیں (۳۹۱ الف)

گلشن میں چند شاعرات کا ذکر بھی ملتا ہے ان کے نام یہ ہیں، بی بی زاری (۳۶۱ ب) زریب النساء محقی

(۴۱ الف) بی بی ضعیفی سمرقندی (۵۳۱ الف) گرج بیگم (۶۱ الف) گلبدن بیگم (۶۱ الف) لالہ خاتون کوٹانی (۶۱ الف)

نہانی (۶۳۱ ب) شاعرانہ کے حالات و کلام پر مثنوی نے کوئی خاص توجہ نہیں دی نہ شاعرانہ اور محزن غریب میں

جن شاعرات کا ذکر ہے انہیں میں سے بعض کا حال مثنوی نے اپنے تذکرے میں لکھ دیا ہے

تذکرے کی تمہید میں مولف نے چندوں سے اپنی نفرت تمام کا ذکر کیا ہے اس نفرت کے باوجود مناجم

ذیل گیا وہند و شعرا کے تراجم اس تذکرے میں ملتے ہیں۔ (۱) لالہ ادھار چند الفت (۱۱ الف) ۲۔ اندر من (۱۱ الف)

۳۔ لالہ سیوارام حیا اکبر آبادی (۲۴۱ ب) ۴۔ امر سنگھ خوشدل (۲۸ الف) ۵۔ لالہ صاحب رام خاموش دہلوی (۲۸۱ ب)

۶۔ جواہر لال دبیر (۳۱ الف) ۷۔ لالہ سرب سنگھ دیوانہ (۳۱۰ ب) ۸۔ لالہ دتارام رفیق دہلوی (۳۵۰ ب) ۹۔ لالہ ہرگوپال

رامی (۲۵ب) ۱۰۔ لچھی نرائن شفیق (۲۹ الف) ۱۱۔ گیان رائے ہنر (۶۷ب)

قیمت ہے کہ مشتاق تے اپنی نفرت کا اظہار شعرا کے تراجم میں نہیں بلکہ اس کے برعکس کہیں کہیں تعریفی کلمات ہی لکھے ہیں۔ مثلاً رامی کے بارے میں لکھا ہے۔ دزنار پنج گوئی کمال رسائی میں داشت (۳۵ب) بعض متدرش شعرا کا طویل انتخاب کلام بھی دیا ہے۔ تفسیر کے ۲۶ شعرا لچھی نرائن شفیق کے ۲۱ اور اندر من کے ۳۴ شعرا دیئے ہیں۔

پیش خدمت بے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📖

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

عہدِ محمد شاہی کا ادبی ماحول

ڈاکٹر غلام حسین فوالفقار

شمالی ہند میں اردو شاعری کا آغاز اور مغلیہ سلطنت کا زوال کم و بیش ایک ساتھ شروع ہوا اور رنگ زیب عالم گیر کے آخری دور میں دکن کی اردو شاعری کا چرچا دہلی میں ہونے لگا تھا دلی دکنی بروایت قائم چاند پوری ۱۷۷۰/۱۱۱۲ھ میں دہلی آئے۔ مخزنِ نکات (جلد ۲) اگر میر جعفر زٹلی (وفات بعد فرخ سیر) کو ہزل گو قرار دے کر نظر انداز بھی کر دیا جائے تو مرزا عبدالقادر بیدل، موسوی خان، معز و فطرت، قزلباش خان امید جیسے فارسی شاعر بھی اردو میں شعر کہنے لگے تھے۔ ہندوستان میں فارسی کے بلند پایہ عالم سراج الدین علی خان آرزو نے بھی یہ محسوس کیا تھا کہ تخلیقی صلاحیتوں کے فطری اظہار کا بہترین وسیلہ ملکی زبان ہونی چاہیے چنانچہ انہوں نے نہ صرف نوجوان شعراء کو ترغیب دے کر بلکہ خود بھی اردو میں شعر کہہ کر اپنے اس مسلک کو تقویت پہنچائی۔ اردو نے مغلّی میں فارسی کے مضامین سمونے کے بارے میں شاہ سعد اللہ گلشن نے دلی دکنی کو جو نصیحت فرمائی نکات الشعراء میر تقی میر صفحہ ۹۴ قدرت المد شرق، بحوالہ شعر الہند، صفحہ ۲۶، جلد ۱۸) اگر اس کو غیر مستند قرار دے کر رد بھی کر دیا جائے تب بھی عام ادبی ماحول اور دلی کا کلام رجحان کی اس تبدیلی کا پتہ دیتا ہے۔ محمد شاہ بادشاہ کے دورِ حکومت ۱۷۰۹-۱۷۴۸ء (۱۱۲۱-۱۱۶۱ھ) سے قبل شمالی ہند میں اردو شاعری کا یہ چرچا بہت عام نہ ہوا تھا۔ البتہ محمد شاہی دورِ حکومت کے ساتھ ہی یہاں اردو شاعری کی تخلیق کا ایک باقاعدہ سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ دلی دکنی کا کلام اس کا ایک بڑا محرک تھا۔ دلی کا دیوان محمد شاہ کے دوسرے سال جلوس ۱۷۲۰ء (۱۱۲۲ھ) میں دہلی پہنچا (بروایت شاہ حاتم با مصحفی، تذکرہ ہندی صفحہ ۸۰) اور دلی کے اشعار خورد و بزرگ سب کی زبانوں پر جاری ہو گئے۔ نوجوان شعراء اردو میں شعر کہنے لگے۔ دلی کے تتبع کا انداز اس سے بھی ہوتا ہے کہ اس دور میں دلی کی زمینوں میں اکثر شعراء نے غزلیں کہیں (آبرو، فائز اور حاتم کے دواوین میں متعدد ایسی غزلیں موجود ہیں) دلی کا یہ اثر میر اور سودا کے دور تک جاری رہا۔ لیکن دلی کی اس متابعت کے

ما تھ ہی اس زمانے میں اردو شاعری میں ایک اہم رجحان شروع ہوا، جسے ایہام گوئی کے عنوان سے ادب میں تاریخی حیثیت حاصل ہے۔ محمد شاہ کے ابتدائی عہد سے شروع ہو کر کم و بیش پچیس سال تک ایہام گوئی کا دور دورہ رہا۔ پھر اس کے خلاف ایک رد عمل شروع ہوا۔

اردو شعراء کے ابتدائی تذکروں میں اس رجحان کا ذکر ان الفاظ میں کیا گیا ہے۔
میر تقی میر، نکات الشعراء، ۱۷۵۲ء (۱۱۶۵ھ) میں ریختہ کی مختلف اقسام بتاتے ہوئے لکھتے ہیں: "ایہام است کہ در شاعران سلف درین فن رواج داشت، اکنون طبعها مصروف این صنعت کم است۔"
سید یار شستگی بستانہ بشود۔ نکات الشعراء صفحہ ۱۸۷

قائم چاند پوری طبقہ دوم (متوسطین) کا ذکر کرتے ہوئے اس رجحان کے بارے میں براہِ تذکرہ تلخ پیرایہ اختیار کرتے ہیں۔ "ایں ستم کہ شعرائے ابتدائی زمانہ محمد شاہ بہ اعتقاد خود تلاشش الفاظ تازہ و ایہام نموده عجز از مرتبہ بلاغت انداختند تا بہ معنی چہ رسد، غرضی ناگفت بہ۔"

(محزن نکات، ۱۷۵۵ء/۱۱۶۸ھ، صفحہ ۳۳)

میر حسن نے بھی دورِ متوسطین (ادھر فرخ سیر و ابتدائے سلطنت محمد شاہ بادشاہ) میں اسد یار حنان سان کے ترجمے میں اس رجحان کا نسبتاً اہم ردِ اندازہ تجزیہ کیا ہے "باید دانست کہ سخن سنجانِ اکن زمان پے صنعت ایہام می بردند و تلاشش لفظ تازہ می نمودند و پھول طرز تازہ بود، خوش می آمد، لیکن، اکثرے ازین بھرگو ہر شہوار برزدند، و بعضے بہ سبب تلاشش لفظ خرف ریزہ بہ کف آوردند۔ چارو پچار برائے یادگار قلمی می نماید۔ معذور بادداشت۔" (تذکرہ شعرائے اردو، ۱۷۷۵-۱۷۷۸ء، ۱۱۸۸ھ۔

۱۱۹۰ھ، صفحہ ۱/۴)

غرض یہ کہ ایہام گوئی کے رجحان کی ابتدا محمد شاہی عہد کے آغاز ۱۷۱۹ء (۱۱۳۱ھ) کے ساتھ ہوئی اور نئی یابی و تلاشش لفظ تازہ کے اس رجحان نے اردو شاعری کو شعریت اور تفضیل (جس کی بنیاد جذبے، احساس، فکر اور ایک خاص ایمانی طرزِ بیان پر ہوتی ہے) سے بہت حد تک عاری کر دیا۔ اس رجحان کے خلاف رد عمل بھی محمد شاہ بادشاہ ہی کے آخری دورِ حکومت میں شروع ہو گیا۔ شعرو ادب میں دو رجحانات رہا۔ کئی زمانی حدِ فاصل قائم کرنا مشکل ہے۔ تاہم بعض حالات تبدیلی رجحانات کے متعین کرنے میں مدد دے سکتے ہیں ۱۷۳۹ء (۱۱۵۱ھ) میں نادر شاہ کا حملہ اور دہلی کا نقل عام ہندوستانی تاریخ کا ایک المناک

ساختھا جس نے جسم و روح پر گہرے زخم لگائے۔ پیش و نشا ط کے منزلوں نے خواہ ان چرکوں سے کوئی سبق حاصل
 یہ کیا ہو لیکن حساس ذہنوں پر اس کے جواثرات ہوئے اس کے نتیجے میں اردو شاعری میں نشاطیہ رجحان کے
 بجائے المیہ رجحان کا پیدا ہونا ایک قدرتی امر تھا جو ذرا آگے چل کر میر کی غم پسندی، سودا کی بھونگاری اور میر درد
 کے صوفیاز لب و لہجے کی صورت میں ظاہر ہوا۔ ایہام گوئی کے خلاف رد عمل میں ان حالات کو نظر انداز نہیں کیا
 جاسکتا۔ جو ۱۳۹ھ (۱۱۵۱ھ) کے بعد اجتماعی زندگی کو متاثر کر رہے تھے۔ انہی حالات میں مرزا مظہر جان جانا نے
 ایہام گوئی کے خلاف ایک تحریک کا آغاز کیا اور ان کے شاگردوں (خصوصاً انعام اللہ خان یقین) نے اس
 کو عملی صورت دی۔ اگرچہ شروع شروع میں اس نے رجحان کو زیادہ قبولیت حاصل نہ ہوئی، لیکن وقت کے
 تغاضلوں نے اسے پھیلایا اور مقبول بنایا اور خود ایہام گوئی کے ایک اہم نمائندے شاہ حاتم اپنے قدیم رجحان سے
 تائب ہو کر نئے رجحان کا ساتھ دینے لگے۔ شاہ حاتم نے اپنے قدیم دیوان کا انتخاب ۵۶-۵۵ھ (۱۱۶۸-۶۹ھ)
 میں کیا لیکن بارہ سال پہلے وہ ترک ایہام کر چکے تھے۔ (دیباچہ دیوان زادہ) ۴۶ھ (۱۱۵۹ھ) کی ایک غزل کے
 ایک مقطع میں بھی انہوں نے اپنے مسک کی تبدیلی کا اعلان کیا ہے۔

۱۔ تذکروں کے علاوہ شعروں میں بھی ایہام گوئی کے اس رجحان کی مذمت کی گئی ہے۔

بلور نزل ہے قائم یہ گفتگو در نہ
 تلاش ہے بجھے ہوئے شعریں ایہام
 (قائم چاند پوری)

سبھی کہنے لگے اب شعر ایہام
 سلیقے کم ہیں سماں گفتگو کے

(میر ناصر سامان شاگرد مرزا مظہر)

یک رنگ ہوں آتی نہیں خوش مجھ کو دورنگی
 فکر سخن و شعر میں ایہام کا ہوں میں

(مرزا رفیع سودا)

۲۔ یقین نے مرزا مظہر کے ایہام پر لفظ اور معنی کے رابطے سے سادہ گوئی اور جذبات نگاری کی جو نئی راہ نکالی،
 شروع میں اس کی عدم مقبولیت کا خود انہیں بھی احساس تھا۔

شاعری ہے لفظ و معنی سے تری، لیکن یقین
 کون سمجھے، یاں تو ہے ایہام معنوں کا تلاش

میر بھی اپنے انداز شعری کی کشش کے پردے میں ایہام گوئی کے قبول عام کا اعتراف یوں کرتے ہیں

کیا ہا زں دل کو کھینچے ہیں کیوں شعر میر کے
 کچھ طرز ایسی بھی نہیں ایہام بھی نہیں

کتاب صفات و شمیرہ سخن بسکہ بے تلاش حاتم کو اس سبب نہیں ایہام پر نگاہ

اس سے واضح ہوتا ہے کہ ایہام گوئی کے قبول عام کا زمانہ ۴۴-۴۵ء اور ۵۴-۵۵ء تک ختم ہو چکا تھا۔ اس کے بعد چند سال تک اس کا معمولی سا اثر رہا۔ پھر یہ بھی زائل ہو گیا۔ شاہ حاتم ۵۴ء اور ۱۱۷۱ھ تک غزل کے مقلع میں کہتے ہیں :-

ان دنوں سب کو ہوا ہے صاف گوئی کا تلاش نام کو چرچا نہیں حاتم کہیں ایہام کا

اس نے ایہام گوئی کے اس تاریخی رجحان کی مدت حیات تقریباً پچیس سال قرار دی جاسکتی ہے۔

ایہام کا لغوی اور اصطلاحی مفہوم رشید الدین و طراطی (متوفی ۵۷۲) کی تالیف "حدائق السمرانی و تالیق شعر" اور شمس الدین محمد بن قیس الرازی (دراوہا کی قرن ہفتم ہجری) کی تالیف "المعجم فی معایر اشعار العجم" سے ملنے لگتا ہے اور یہ مفہوم معمولی ترین و اضافے کے ساتھ موجودہ زمانے تک ملتا ہے نجم الغنی نے اس بارے میں یہ لکھا ہے :-

"ایہام کے معنی وہ ہیں ڈالنے اور توریہ کے معنی چھپانے کے ہیں اصطلاح میں ایہام اس کو کہتے ہیں کہ ایک لفظ ایسا کلام میں واقع ہو جس کے دو معنی ہوں، ایک قریب کے، ایک بعید کے، اور سامع کا گمان معنی قریب کی طرف جاوے اور شاعر کی مراد معنی بعید ہوں۔ معنی قریب سے مراد یہ ہے کہ وہ معنی اس مقام کے مناسب ہوں اور معنی بعید سے مراد یہ ہے کہ وہ معنی اس مقام کے مناسب نہ ہوں لیکن ان کا مقصود ہونا باعتبار کسی قرینہ خفی کے جو یہاں تک کہ وہ ہم تامل سے قبل معنی قریب کی طرف جاوے" (بجرا فصاحت، صفحہ ۹۳۰)

اسی طرح فارسی میں بطور صنعت ایہام کا یہ اصطلاحی مفہوم اس کے لغوی مفہوم کے ساتھ ساتھ چھٹی صدی

ہجری سے ملتا ہے۔ گویا اس صنعت کا دار و مدار ذرا معنی الفاظ کے استعمال پر ہے۔ فارسی شاعری میں دوسری صدی کے ساتھ صنعت ایہام کا استعمال بھی ہوتا ہے لیکن اس صنعت کے استعمال نے کبھی ایسے رجحان کی صورت اختیار نہیں کی کہ کسی دور کا خاص میدان قرار دیا جائے۔ وہی کے کلام میں بھی دوسری صدیوں کے ساتھ صنعت

ایہام گوئی کا استعمال بولے تاہم انہوں نے اس کا کوئی خاص التزام نہیں کیا۔ لکھا ہر جہے کہ شمالی ہند میں دلی کے کلام کی مقبولیت محض اس صنعت کی وجہ سے نہ تھی بلکہ اس کا سبب یہ تھا کہ دلی نے فارسی کے مضامین کو جس پلے سے ہندی اور دکنی عناصر میں جذب کر کے اردو نے معلیٰ میں پیش کیا، اس سے اہل دہلی کے اس تہذیبی مزاج کی تشفی ہوتی تھی جو فارسی کے اثرات میں پروان چڑھا تھا۔ پھر دفتنا محمد شاہی عبد میں صنعت ایہام کے تاریخی رجحان کے پیدا ہونے کا سبب کیا تھا؟ اس مسئلے پر اردو ادب کے مورخین نے دو ٹوک بات کرنے کی بجائے سرسری طور پر مختلف خیالات کا اظہار کیا ہے۔

محمد حسین آزاد نے ایہام گوئی کو ہندی دوروں کے اثر کا نتیجہ قرار دیا ہے۔^۱ رام بابو سکسینہ بھی آزاد کے ہم نوائی ڈاکٹر مولوی عبدالحق اس خیال کی تائید کرتے ہوئے فرماتے ہیں: ”یہ خیال قرین صحت معلوم ہوتا ہے کہ اردو ایہام گوئی پر زیادہ تر ہندی شاعری کا اثر ہوا اور ہندی میں یہ چیز سنسکرت سے پہنچی ہے۔“^۲ سنسکرت میں اس صنعت کو شلیش کہتے ہیں۔ شلیش ایسے لفظ کو کہتے ہیں جس کے دو معنی ہوں۔ ہندی ادبیات پر سنسکرت کا اثر مسلم ہے۔ ہندی شاعری خصوصاً دور ہوں میں ذومعنی الفاظ کا استعمال ایک عام حقیقت ہے۔ یہ بھی مسلم بات ہے کہ محمد شاہی دور میں فارسی، اردو شعروں کے ساتھ ساتھ ہندی دورے زبانِ زورِ عام و خاص تھے۔ اس دور کی بیانیہ اس بات کی تائید کرتی ہیں۔ (آزاد بلگرامی نے بھی ”سرد آزاد“ میں فارسی شعراء کے آخر میں ہندی شعرا کا ذکر کیا ہے صفحہ ۳۵۲-۳۹۹)۔ اس لئے اس خیال کی آسانی سے تردید نہیں کی جاسکتی۔ تاہم یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اردو میں ایہام گوئی کے آغاز کا یہ صرف ایک سبب تھا۔ اس کے علاوہ کچھ اور اسباب بھی تھے۔ قاضی عبدالودود نے اسے فارسی اثرات کا نتیجہ قرار دیا ہے۔^۳ اس خیال کی بھی صرف ایک حد تک ہی تائید کی جاسکتی ہے۔ یہ دور فارسی کے متاخرین شعراء کا دور تھا۔ جس کے نمائندے بیدل، مہتاب، ناصر علی، غنی، کاشمیری وغیرہ تھے۔ ماکبری وجہ انگریزی دور جذبات نگاری کے برعکس اس دور کے شعراء نے نازک خیالی، باریک بینی اور مضمون آفرینی کے رجحان کو تکلف کی حد تک پہنچا

۱۔ محمد حسین آزاد، آب حیات، ص ۸۰-۸۱۔ مطبعہ لاہور۔

۲۔ رام بابو سکسینہ، تاریخ ادب اردو، ترجمہ محمد حسن عسکری، ص ۳۰۳۔ مطبعہ نو نکلشور لکھنؤ۔

۳۔ ”ہم قلم“ گراچی، بابت جون ۱۹۶۱ء مضمون ”اردو شاعری میں ایہام گوئی“ ڈاکٹر مولوی عبدالحق، ص ۹۔

۴۔ ڈاکٹر محمد حسن، دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر، ص ۲۰۵، مطبعہ شاہی پریس لکھنؤ ۱۹۶۳ء

دیا تھا۔ خود اس دور کی ہندی شاعری بھی فارسی کے تکلفات کو اپنا چکی تھی۔ اردو شعراء کے سامنے ہندی اور فارسی کے یہ دونوں نمونے موجود تھے اور انہوں نے ان دونوں سے خاطر خواہ فائدہ اٹھایا۔ محمد شاہی دور کی اردو شاعری کا بالائے سبب مطالعہ کیجئے تو فارسی عناصر کے دوش بدوش ہندی عناصر بھی جلوہ گر نظر آئیں گے۔ بعد میں ہندی عناصر رفتہ رفتہ کم ہوتے گئے، اس لئے ایہام گوئی کے اسباب میں ہندی اور فارسی کے اثرات کو ایک حد تک صحیح قرار دیا جاسکتا ہے۔ ایہام گوئی کے رجحان میں کچھ اور تاریخی عناصر بھی کار فرما تھے۔ اس سلسلے میں عالمگیری عہد کے نتائج لیسوں (نصرت خان عالی، خانی خان وغیرہ) کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ جنہوں نے بعض مصالح کے تحت تاریخی واقعات کے بیان میں ایہام کا التزام کر کے درباری سیاست میں اس رجحان کو تقویت پہنچائی۔

ایہام گوئی کا ایک اہم ترین سبب خود محمد شاہی عہد کی درباری اور مجلسی زندگی تھی۔ اورنگ زیب عالمگیر کی وفات ۱۷۰۷ء (۱۱۱۸ھ) کے ساتھ تخت نشینی کی جنگوں کا جو سلسلہ شروع ہوا، وہ محمد شاہ کی تخت نشینی ۱۷۱۹ء (۱۱۳۰ھ) کے ایک دو برس بعد ختم ہوا۔ اس مسلسل جنگ و جدل اور اکھاڑ پھچھاڑ سے منلوں کا مرکزی نظام حکومت بہت متاثر ہوا تھا۔ روشن اختر (محمد شاہ) کو زمانے کے اتفاقات نے تختِ طاووس پر پہنچا دیا تھا، لیکن اس کی تان ان صلاحیتوں سے محروم تھی جو عظیم مغلیہ سلطنت کی گرتی ہوئی دیواروں کو سہارا دے کر اسے از سر نو مستحکم کرنے کے لئے ضروری تھیں۔ درباری گرد و برل اور امراء کی سازشوں کا انسداد شہنشاہ کے بس سے باہر تھا۔ شاہانہ اقتدار کے اظہار کا اب صرف ایک ہی راستہ رہ گیا تھا۔ اور وہ تھا عیش و نشاط کی محفلیں آراستہ کرنا۔ ارداد و دہش کرنا۔ بس کے لئے محمد شاہی عہد خصوصیت رکھتا ہے۔ بقول صاحب سیر المتاخرین "بادشاہ چوں جوان بے عزم و کم جرات بود مشغول عیش و طرب گردید و امرے کہ اشد ضرور بود تو جرمی نمود و رغبت معاشرت بائمه الملک امیرخان و دیگر امراء و مرادگان ز گمین مزاج خوش طبع در خاطرش جایافتہ با امور سلطنت و انتظام ملک و ملت اتغافے کہ باید نمی نمود و بسبب اندک اندک خوف و ہراس اندول امر اور دسائے ہر فرقہ بلکہ عوام الناس برخاست۔ ہر کس در دماغ خود خیالی نہ پخت و بجائے خود نشست و در بالندم از استقلال میزد"۔

اس رجحان نے فنون لطیفہ کی سرپرستی کا رخ اختیار کیا اور جو صلاحیتیں انتظام سلطنت میں کام نہ آسکیں۔ اس میدان میں خوب چمکیں۔ شاہی خزانے ابھی پوری طرح خالی نہیں ہوئے تھے۔ پیابیانہ جو سر بھی ابھی باقی تھے۔

البتہ ان کے کام لینے کی قائدانہ صلاحیت منفقہ نظر آتی تھی۔ یہ سپاہیانہ فطرت عیش و طرب کی خوگر ہو کر رفتہ رفتہ زوال و انحطاط کا راستہ اختیار کر رہی تھی، لیکن مغلوں کی جبلی فطرت جو عیش و سرور میں اعتقاد رکھتی ہے اس زوال و انحطاط میں بھی عیش و طرب کی مجلسیں آراستہ کر کے اپنے ذوقِ جمال کی تسکین کا سامان پیدا کر رہی تھی۔ موسیقی اور شاعری کو اس دور میں بڑا فروغ ہوا۔ رنگ کی مجلسیں آراستہ ہوئیں۔ بھانڈ تو ال اور طرائفیں ان میں شریک ہوتے اور امیر اور امیر زادے ان میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیتے (ان مجلسوں کی عکاسی شاہ حاتم کی، مثنوی بہار، ۱۷۴۲ء/ ۱۱۴۰ھ) اور تاباں کی مثنوی بہار یہ میں بخوبی ہوئی ہے) محمد شاہی عہد کی اجتماعی زندگی اس کی رنگ میں رنگی ہوئی تھی۔

اس قسم کی مجلسی فضا میں جہاں حسن و عشق کا تصور انفرادی احساس کی بجائے ایک اجتماعی جذبے کی صورت اختیار کر لیتا ہے، اس کے اظہار کے لئے ایسے پیرائے کی ضرورت ہوتی ہے جس میں پہلو دار اور مختلف المعنی الفاظ کا استعمال ناگزیر ہو جاتا ہے۔ پھتیاں، لطیفے، چٹکے، جگت اس قسم کے طرزِ یہ ماحول میں پھرتے پھلتے ہیں اس کا تاریخی ثبوت ایک واقعے سے ملتا ہے۔ ۱۷۴۲ء/ ۱۱۴۰ھ میں نواب خان دوران میر بخش مرہٹوں کے مقابلے میں ہزیمت خورد ہو کر واپس آئے تو نواب عمدۃ الملک امیر خان نے برجستہ یہ جملہ کہا: "نواب آئے ہمارے بھاگ آئے۔"

اس جملے میں بھاگ کا لفظ ذو معنی ہے، ایک معنی نصیب، دوسرے معنی دوڑنا۔ اس تاریخی واقعے سے محمد شاہی دربار کے عام رنگِ طبیعت پر روشنی پڑتی ہے اور اس بات کا ثبوت ملتا ہے کہ ایہام کے رجحان کو عام کرنے میں اس دور کی درباری اور مجلسی زندگی کو بھی کافی دخل تھا۔ ہندی اور فارسی شاعری کی صنعت گری تو محض ایک ذریعہ تھی۔ اصل استعداد تو خود اس دور کی معاشرتی زندگی میں موجود تھی جس نے اس خاص صنعت کو تقریب پہنچا کر اسے تاریخی حیثیت دے دی۔

۱۔ شاہ حاتم کا یہ شعر عہدِ محمد شاہی کے اس عام مذاق کا نمونہ ہے جس کے لئے "باکمین" کی اصطلاح اس دور کے ادب میں ملتی ہے۔

اے قزداں کمالِ حاتم دیکھ عاشق و شاعر دسپاہی ہے

۲۔ ماس دیم بیل، مفتاح التواریخ، ص ۳۲۳، مطبوعہ کانپور ۱۸۶۸ء

ظاہر ہے کہ تخلیق شعرب کسی خاص صفت کے التزام کی پابند ہو جائے تو جذبے کا خلوص ختم ہو جاتا ہے اور شاعری الفاظ کے خوشنما گھروندے بنانے تک محدود ہو جاتی ہے۔ ایہام گوئی کے رجحان نے حد امتدال سے تجاوز کر کے شعریت اور تغزل کو متاثر کیا۔ اس وجہ سے اس کے خلاف اتنا تند و تلخ ردِ عمل ہوا کہ آج تک اردو ادب کی تاریخوں میں اس دور کا ذکر بالعموم اچھے الفاظ میں نہیں کیا جاتا۔ اس شدید ردِ عمل نے اس دور کی شاعری کے قابلِ قدر اور صحت مند عناصر کو بھی دبا دیا ہے۔ جن کی اس دور کی شاعری میں کمی نہیں۔ البتہ یہ مفروضہ ہے کہ ان عناصر کی جانچ پرکھ کے لئے ہمیں ابتدائے محمد شاہی عہد کی آسودگی، مرثیہ الماحلی اور اس کے خیمے میں پیدا ہونے والے عیش و طرب سے لگاؤ کو بھی مد نظر رکھنا چاہیے۔

اس دور کی شاعری بنیادی طور پر اپنے اجتماعی ماحول سے ہم آہنگ اور آسودہ حال شخصیتوں کی شاعری ہے۔ اس میں داخلی گسٹن، تلخی، یاس و حیران اور زندگی سے بیزاری کے میلانات کم ہیں۔ زندگی کی بے ثباتی اور کار دنیا کی پیچ مقداری کا احساس ۹، ۱۰، ۱۱ (۱۱۵۱ھ) کے بعد حالات کی ابتری کے اثر کے تحت پیدا ہوا جس کی بدولت غمِ دالم کے فطری جذبات ابھرے۔ محمد شاہی عہد میں زمین سے لہجھاؤ ہے نہ آسمان سے جھگڑا ہے۔ چاروں طرف آسودگی، نشاط اور سرور کی فضا نظر آتی ہے، چنانچہ اس دور کی شاعری کا مزاج بھی داخلی یا انفرادی ہونے کی بجائے مجلسی اور اجتماعی زیادہ ہے۔ یہ شاعری اپنے عہد کی تشاہیہ مجلسی روح کی ترجمان ہے۔ اس میں مجازی حسن و عشق کی باتیں ہیں معاملہ بندی، جہانی نشاط اور ارضی لذتیت ہے، جس میں طلب و آرزو کی معمولی سی خلش اور شوق کی کسک تو مل سکتی ہے لیکن جی کو گھلا دینے والے غم اور یاس کی کیفیت اس میں نہیں ہے۔ اس لئے اس میں گہرے فکری حقائق اور مابعد الطبیعیاتی مسائل بہت کم ہیں۔ تصوف سے بھی اس دور کی شاعری کم متاثر ہوئی ہے۔ بانگپن کے ساتھ زندگی اور پارسائی کا امتزاج اس دور کے بعض شعراء کی اہم خصوصیت ہے۔ اخلاقی مضامین بھی شاعری میں مل جاتے ہیں لیکن یہ وہ مضامین ہیں جن کے لئے کسی صوفیانہ مسلک کی پابندی یا فلسفیانہ باریک بینی کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ عام معاشرتی اخلاق و آداب اور شریفانہ برتاؤ کے خیمے میں جو انسانی اقدار بنتی ہیں، وہی اس شاعری کا موضوع ہیں، چنانچہ شاعروں نے اخلاقی موضوعات کے بیان کے لئے بالعموم مناسب کا تمثیلی انداز اختیار کیا۔

دلی کی شاعری میں صوفیانہ جمال پرستی کا سیدھا سادا اظہار ملتا ہے۔ اس دور کے دہلوی شعراء نے حسن و جمال کے اس رجحان میں اپنے پختہ تہذیبی عناصر اور حسن و لطافت کو سرسرا کر نظر آتے پیدا کر لیا ہے۔ اس اعتبار

سے دلی کی متابعت کے باوجود ان شعرا کا کلام اپنا جداگانہ کیف و رنگ رکھتا ہے جسے ہم کلام دلی پر اضافہ کہہ سکتے ہیں۔

پسجی شعریت کے لئے جذبے کا خلوص ضروری ہے۔ یہ جذبہ مصداق سوز و گداز کے علاوہ نشاط و سرور میں بھی ہو سکتا ہے۔ محمد شادی عہد کی شاعری میں ہمیں یہی طریقہ فضا ملتی ہے جہاں شاعروں نے صنعتِ ایہام کے التزام کی بجائے جذبات نگاری کی ہے یا جذباتی خلوص کے ساتھ اس صنعت کا بے ساختہ استعمال کیا ہے، وہاں ان کے کلام میں شعریت اور تغزل بھی موجود ہے۔

شعریت اور تغزل سے قطع نظر تاریخی اور لسانی اعتبار سے بھی ایہام گوئی کی بڑی اہمیت ہے۔ ایہام کی صنعت کے التزام میں شعرا نے خارجی زندگی کے حوالے سے بہت سے معاشرتی اور مجلسی کوائف بیان کر دیے ہیں جن کی روشنی میں ہم اس عہد کی تمدنی زندگی کا مطالعہ کر سکتے ہیں۔

لسانی اعتبار سے یہ دور خاص اہمیت رکھتا ہے۔ شمالی ہرنو میں فارسی کے بچنے اردو کو پہلی مرتبہ سنجیدگی کیساتھ تخلیقی مقاصد کے لئے استعمال کیا جانے لگا تھا۔ قدرتی طور پر اس دور میں فن کاروں کو اپنی زبان کی وسیع دامنی کا احساس ہوا اور انہوں نے صنعتِ گری کے شرع میں زبان کے ذخیرہ الفاظ کو کھنگانہ شروع کیا۔ بقول ڈاکٹر محمد حسن ایہام گو شعرا نے الفاظ کے پیکر تراشنے میں نمایں حد لیا ہے، ایک لفظ معنوی حیثیت میں کتنا متنوع ہو سکتا ہے اور یک وقت کتنے مفہم ادا کر سکتا ہے، کتنے پہلوؤں کو سمجھ سکتا ہے۔ محاورہ کا جزو بن کر کس طرح اس میں معنوی تبدیلی آجاتی ہے، الفاظ کس طرح دوسرے الفاظ سے مربوط ہو کر اپنے معنی تبدیل کر سکتے ہیں ان لطیف نکات کی طرف جس طرح ایہام گو شعرا نے توجہ کی اس سے قبل نہیں کی گئی تھی۔ ایہام گو شاعر کے نزدیک لفظ گنجینہ معنی کے ظہم کی حیثیت رکھتا ہے جس سے مختلف آوازیں اور مختلف نغمے پیدا ہوتے ہیں، تعلیقات کا یہ نیا ادراک زبان اور ادب کے ابتدائی دور میں خدمت کی حیثیت رکھتا ہے، نیز امر قابلِ ذکر ہے کہ اردو کی لغت نویسی بھی اسی دور میں شروع ہوئی، عراب اللغات (عبد الراحہ ہاشمی) کے بعد نوادہ الفاظ (خان آرزو) اکی دہائی کے میں لکھی گئی لغت نویسی میں اس طرح کی میکانیکی شاعری زیادہ کام آتی ہے جس میں جذبات نگاری سے زیادہ الفاظ کی درست کا خیال رکھا گیا ہو، ایہام گوئی کا یہ فائدہ خواہ بالا رسطہ سمجھی بڑی اہمیت رکھتا ہے۔

۱۔ تخلیق شعریہ جذبے کے خلوص سے یہ شعرا بے خبر نہیں تھے اس جذباتی خلوص کا اظہار ان کے بعض اشعار میں بھی ہوا ہے

دل غم سے کر کے لوہو، لوہو کا کر کے پانی - آنکھوں سے بہا یا تب آبرو کہا یا (آبرو)

درد دل سے جس طرح بیمار اٹھتا ہے کراہ - اس طرح ایک شعر معنوں کے چہ گاہ گاہ (معنوں)

۲۔ دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی اور فکری پس منظر، ص ۲۸۷، لکھنؤ ۱۹۶۲ء۔

دیہی سوچ کی اہمیت

ڈاکٹر وزیر آغا

کسی زمانے میں دیومالا مذہب کی حیثیت میں زندہ اور سرورخ پذیر تھی مگر آج اس کی حیثیت باقی نہیں۔ دیومالائی مذہب پر اولین حملہ یونانی فکر کا تھا۔ سوفسطائیوں نے تو دیومالا سے اس کی ساری پراسراریت پھین کر اسے عام زندگی کے واقعات و حادثات کا آئینہ قرار دے ڈالا۔ اوریوں اس کے سارے نقاب تار تار کر کے رکھ دیئے۔ مثال کے طور پر اگر اس اسطور کا ذکر آیا کہ بوریا (BOREAS) اور تھیا (ORETHYA) کو اڑلے گیا تھا جب کہ وہ ہیلیوں کی معیت میں سمندر کنارے کھیل رہی تھی تو سوفسطائیوں نے فوراً کہا کہ بوریا شمالی ہوا کے سوا اور کچھ نہیں اور اڑا لے جانے کی حقیقت بھی یہ جزا اس کے اور کیا ہو سکتی ہے کہ تیز ہوا نے اور تھیا نامی ایک نازک اندام دو شیرزہ کو سمندر میں گرا دیا اور وہ لقمہ اجل بن گئی مگر سوفسطائیوں کے اس تجزیاتی عمل اور اساطیر کے واقعی پس منظر کو پیش کرنے کی کاوش کے برعکس سقراط نے ساری دیومالائی کو اس بنیاد پر مسترد کر دیا کہ جب میں ابھی اپنے بارے میں کچھ نہیں جانتا تو اس قسم کی لایعنی باتوں پر اپنا وقت کیوں ضائع کر دوں۔ سقراط کے اس نظریے کو اس کے شاگردوں نے آگے بڑھایا اور دیومالا کو مسترد کر کے "ذات کی پہچان" پر ساری توجہ مرکوز کر دی۔

دیومالائی مذہب کو دوسرا عدم اس وقت برداشت کرنا پڑا۔ جب عیسائیت نے اس سے کوئی سرکار نہ رکھا۔ تاہم یہ اسلام تھا جس نے دیومالائی مذہب پر ایک کاری ضرب لگائی۔ ہبل، عزئی، لات اور منات کی شکست دراصل دیومالائی مذہب کی شکست تھی۔ اسلام نے

دیوتاؤں اور لاکھشوں کی کثرت کے نظریے کو باطل قرار دیا اور ذاتِ واحد کی عبادت کے اس تصور کو پھیلایا جو نئے زمانے کا سنگِ بنیاد ثابت ہوا۔ چنانچہ اب یہ بات بر ملا کہی جاسکتی ہے کہ دیو مالائی مذہب ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ختم ہو چکا ہے۔ اور اس کے احیاء کی کوئی بھی سعی اب مشکور نہیں ہو سکتی۔

مگر جس طرح انسانی جسم میں زندگی کے ارتقاء کی ساری داستان محفوظ ہے۔ بالکل اسی طرح انسانی سائیکے میں انسان کے تہذیبی ارتقاء کے سارے نقوش سلامت ہیں۔ اور دیو مالائی کو جنم دینے کا میلان بھی ان ہی نقوش میں سے ایک ہے۔ تاہم دلچسپ بات یہ ہے کہ یہ نقوش بے جان متحجر کی حیثیت نہیں رکھتے۔ بلکہ انسانی وجود اور شخصیت پر سدا اثر انداز ہوتے ہیں چنانچہ جہاں انسان میں جبلت حیاتیاتی تحفظ کے لئے موجود ہے۔ وہاں متحید ایک تخلیقی لپکے کے طور پر زندہ ہے۔ نیز تعلقات قائم کرنے کی وہ روش بھی خاصی توانا ہے جو اس کی مادی زندگی کی ترقی اور بقا کے لئے ناگزیر ہے۔ بعض مفکرین نے جبلت متحید اور تعقل۔ ان تینوں کو انسان کے تدریجی ارتقاء کے سنگِ ہائے میل بھی قرار دیا ہے۔ یہاں اس نظریے سے کوئی تفصیلی بحث مقصود نہیں۔ مگر اس بات کا اظہار یقیناً مقصود ہے کہ ان تینوں کے رابطہ باہم سے بھی زیادہ اہم ان کا باہمی فرق ہے۔ واضح رہے کہ وہی سوچ کے بارے میں ایک مروج نظریہ ہی یہ ہے کہ یہ انسانی فہم کے ارتقاء میں محض ایک ابتدائی اور طفلانہ دور سے متعلق ہے۔ اگر فہم کو متحید کی ارتقاء صورت مان لیا جائے۔ تو اس نظریے سے انکار ممکن نہیں۔ لیکن اگر یہ بات ملحوظ رہے کہ تعقل اور متحید حقیقت کو جاننے کے دو بالکل مختلف طریق ہیں۔ نیز وہ آج بھی اپنی الگ الگ ترقی یافتہ صورت میں موجود ہیں۔ تو پھر وہی سوچ کو محض ایک ابتدائی اور نیم وحشی رجحان قرار دینا مشکل ہو گا۔ یہ ہے کہ ان دونوں کا طریق کار نیز میدانِ عمل ایک دوسرے سے قطعاً مختلف ہے۔ منطقی سوچ خود کو عام کاروباری مسائل اور سائنسی طریق میں منکشف کرتی ہے۔ اور وہی سوچ کا اظہار، اسطور سازی، مذہب، آرٹ اور ادب میں ہوتا ہے۔ مقدم الذکر کا طریق فکر بنیادی طور پر استقرائی ہے۔ اور اس کے ذریعے وہ اجزاء کا مشاہدہ کر کے قوانین اخذ کرتی ہے جبکہ موخر الذکر کا طریق فکر استخراجی ہے۔ اور وہ براہِ راست عرفان حاصل کرنے پر مائل ہے۔

کیسر نے لکھا ہے کہ وہی سوچ مزاجاً کار و باری سوچ اور تفصیلات قائم رکھنے کی روش سے ایک بالکل جدا شے ہے۔ اور مزاجاً انکشاف و عرفان کے زمرے میں آتی ہے۔ دیو مالا کو سوچ جاننے کی روش اب ختم ہو چکی۔ لیکن وہی سوچ کا مخصوص انداز شاعری آرٹ، تصوف وغیرہ میں صرف ہونے کے باعث زندہ ہے۔ مثال کے طور پر وہی سوچ کے طفیل قدیم انسان کو اس بات کا عرفان حاصل ہوا تھا کہ انسان اور دیگر ہشیاء میں حد فاصل موجود نہیں۔ چنانچہ قدیم جنگلی تہذیب میں یہ خیال رائج ہو گیا کہ انسان، پہاڑ، درخت، حیوان حتیٰ کہ بادل، چاند، سورج اور ستارے تک ایک ہی وسیع برادری میں شامل ہیں۔ یوں ان سب کو ان ہی جذبات کا حامل قرار دیا جانے لگا۔ جو جاندار سے مخصوص تھے۔ غور کیجئے کیا شاعری میں (ANIMISM) کا یہی رجحان موجود نہیں؟ کیونکہ شاعر بھی تو انسان، حیوان، شے غرض یہ کہ کائنات کے جملہ مظاہر کو ایک ہی وسیع برادری میں شامل کرنے پر سد مائل رہتا ہے۔

شاعری میں بوجھ درخت عمر رفت کو آواز دیتے ہیں۔ شاہ راہ میں موبہ موچور اور عضو عضو نہال نظر آتی ہیں۔ سورج کی آنکھ شعلے اگلتی ہے۔ کلیاں شرابی اور پھول قہقہے لگاتے ہیں۔ پہاڑ کے سر پر فضیلت کی دستار اور چاند کے چہرے پر معصیت کے داغ نمودار ہو جاتے ہیں وغیرہ صاف ظاہر ہے کہ شاعری نے (ANIMATION) کے اس رجحان کو خود میں سمویا ہے جو وہی سوچ کا نتیجہ تھا۔

وہی سوچ کے مختلف مراحل کو ملحوظ رکھیں تو منطقی سوچ سے اس کا فرق اور بھی واضح ہو جاتا ہے۔ دراصل وہی سوچ نے منطقی سوچ سے کہیں پہلے جنم لیا تھا۔ اور اس نے ابتداء منطقی سوچ سے ملوث ہونے بغیر اپنی مجرد حیثیت میں موجود تھی۔ واضح رہے کہ آغاز کار میں انسان نے لاکھوں برس تک جنگل کی ایک نیم تاریک فضا میں زندگی بسر کی تھی۔ جہاں جبلت کا مکمل راج تھا۔ اس دور میں انسان نباتاتی سطح سے تو ادا پراٹھا آیا تھا۔ لیکن حیوانی سطح نے اسے اپنے شکنجے میں پوری طرح کس رکھا تھا۔ تاہم اسی زمانے میں اسے پہلی بار ایک مرنی قوت کا بھی عرفان حاصل ہوا۔ جو ہر شے میں رواں دواں تھی اور کہیں کہیں جمع بھی ہو جاتی تھی۔ یہ قوت مانا یا اسرار تھی اور اس کے عرفان کو وہی سوچ کا اولین ثمر قرار دینے میں کوئی ہرج نہیں۔ کہ اس کے طفیل انسان نے خالص حیوانی سطح سے ادا پراٹھ کر سانس لینا شروع کیا اور اسے کائنات کے تمام مظاہر ایک ہی رقیق قوت میں بے ہونے محسوس ہونے لگے۔ ممکن ہے قدیم انسان کے اس انداز نظر کی تعمیر میں ایک حد تک اس کے اشتراکی اسلوب حیات نے بھی جھٹکا ہو کیونکہ

ان ایام میں سارا معاشرہ شہید کے چھتوں کی طرح رہتا تھا۔ اور شخصی جائدار کے تصور سے نا آشنا تھا۔ ظاہر ہے کہ ایسے اسلوبِ حیات کیلئے مانا کے تصور کی اجتماعیت ہی قابلِ قبول ہو سکتی تھی مگر اس کے بعد جب قدیم انسان قبیلوں اور ذاتوں میں بٹنے لگا اور شخصی جائدار وجود میں آنے لگی۔ تو اس کے ہاں خود کو دوسروں سے متمیز کرنے کا رجحان بھی پیدا ہو گیا۔ "من تو" کے اسی احساس نے لا تعداد ردوئوں اور بدردوئوں کے تصور کو ہمینر لگانی اور درختوں، پہاڑوں، دریاؤں، جانوروں وغیرہ کو الگ الگ روح کا حامل قرار دیا جانے لگا۔ اور ان کی خوشنودی کے حصول کے لئے پرستش کے بہت سے اسالیب بھی رائج ہو گئے۔ انسان کی تازخ تہذیب میں یہ ایک خاصا طویل دور منظور ہوتا ہے۔

مگر پھر ایک وقت ایسا بھی آیا کہ قدیم انسان کے ہاں ایک تخلیقی جست وجود میں آئی اور وہی سوچ نے نہ صرف ایک ایسی دیوالا تحریک دی جس میں دیوتا اور دیویاں ایک پھلتے پھوٹتے ہوئے خاندان میں ڈھل گئے۔ بلکہ ان کی کہانیوں کے پردے میں حقیقت کی یکتائی اور تخلیقی عمل کے ایک خاص پیڑن کی جھلک نظر آنے لگی۔ بعض اوقات تو ان دیویوں اور دیوتاؤں کا ایک سربراہ بھی ظاہر ہوا جس کی قوت باقی سب کہیں زیادہ تھی۔ یہ گویا ایک عالمگیر قوت کا احیاء تھا۔ ویسے دلچسپ بات یہ بھی ہے کہ اس زمانے میں انسان کے ہاں قبیلوں اور ٹولیوں میں بٹنے کے بعد ملکوں اور سلطنتوں میں دوبارہ مجتمع ہونے کا رجحان بھی پیدا ہو گیا تھا۔ بالخصوص بڑے بڑے دریاؤں کے کناروں پر جو زرعی معاشرے وجود میں آئے تھے ان کے باعث چھوٹی بڑی سلطنتیں بھی ظاہر ہونے لگی تھیں۔ اور ان میں ایک خوش باش خاندان کی طرح زندگی بسر کرنے لگے تھے۔ کچھ عجب نہیں کہ اس نئے اسلوبِ حیات نے ان کے متحید کو ایک نئی جہت اختیار کرنے پر مائل کیا اور دیوالا میں بھی بھری ہوئی قوت از سر نو خاندان کے غنہی مجتمع نظر آنے لگی۔ بہر کیف اسطور سازی کا یہ عمل منطقی سوچ کا نہیں بلکہ وہی سوچ کا ایک ثمر تھا۔

اور شاید اسی لئے علم الانسان کے بعض ماہرین کو اساطیر میں انسانی ذہن کی نارمل کارکردگی کا فقدان نظر آیا ہے۔ وہی سوچ تا حال چار اہم مراحل سے گزری ہے۔ پہلا مرحلہ زندگی کی ہمہ گیری اور یکتائی کے اس عرفان کا تھا۔ جو "مانا" کے تصور سے آجا کر ہوا۔ دوسرا مرحلہ اسطور سازی کا وہ عمل تھا جس کے تحت قدیم انسان نے دیوتاؤں کی کثرت کو اکثر و بیشتر ایک پھلتے پھوٹتے خاندان کی صورت میں اور کبھی کبھی ایک بڑے دیوتا کے تابع دیکھا۔ اس دور میں انسان نے دیوی دیوتا کی کہانیوں کے واسطے سے بعض ازلی وابدی

حقیقتوں کا عرناں بھی حاصل کیا مثلاً اسطود میں خیر و شر کی آویزشیں ایک ضروری عنصر کے طور پر موجود تھیں اور اس بات کو ظاہر کرتی تھیں کہ کائنات میں روشنی اور تاریکی، مثبت اور منفی سدا ایک دوسرے سے متضاد امر رہتے ہیں۔ آگے چل کر جب اس جدیات نے خود کو ایرمز اور اہرمن یا گناہ و ثواب کی دعویٰ میں اجاگر کیا تو اس میں معاشرے کی نجات سے کہیں زیادہ فرد کی نجات کا تصور ابھرا آیا۔ جو معاشرے کے اجتماعی اسلوب کے مقابلے میں فرد کی انفرادیت کے منظر عام پر آنے کا نتیجہ تھا۔ مگر یہ ایک الگ بحث ہے خیر و شر کی آویزش کو اجاگر کرنے کے علاوہ اسطونے موت کے مسئلے کو حل کرنے کی بھی کوشش کی۔

مثلاً اسطونے روح کی ہفا کے تصور کو زندگی بعد از موت کے تصور سے اجاگر کیا۔ اور سائرس، اتمیس اور ایدونس کی اساطیر بنیادی طور پر موت کے مسئلے کو حل کرنے کی کادشیں تھیں۔ ان کی تعمیر میں قدیم انسان کے کچھ مشاہدات بھی شامل تھے۔ مثلاً بیج کے زمین کے نیچے جانے اور دوبارہ ایک پردے کے روپ میں برآمد ہونے یا سورج کے رات کی کوکھ میں اترنے اور دوسری صبح خون آلود شفق میں سے جنم لینے کے مشاہدات وغیرہ۔ چنانچہ یہ کہنا ممکن ہے کہ انسانی تہذیب کے ارتقاء میں اسطور سازی کا رجحان حقیقت کو جاننے کی ایک اجتماعی کادش تھی۔ یہ شخصی تجربے کا نہیں بلکہ اجتماعی تجربے کا اظہار تھا۔ وجہ غالباً یہ ہے کہ اس دور میں ابھی فرد پیدا ہی نہیں ہوا تھا۔ چنانچہ بعد ازاں فرد کی انفرادیت ابھرائی تو اجتماعی طور پر جاننے کا عمل "انفرادی طور پر جاننے کے عمل سے شکست کھا گیا۔ اور اس کے نتیجے میں دیو مالا کو مذہب کی حیثیت میں قبول کرنے کا میلان بھی ختم ہو گیا۔

ملحوظ رہے کہ دیو مالا کی کہانیاں بعض ازلی وابدی حقیقتوں کے اجتماعی عرناں کا بھی ثبوت نہیں بلکہ معاشرتی سطح کے بعض حقائق کو جاننے کی بھی لاشعوری کادشیں ہیں۔ مثال کے طور پر دیو مالا کے بیشتر اہم ہیرو کسی نہ کسی پراسرار انسانی تجربے اور اس تجربے سے پھوٹنے والی سچائی کا علامتی روپ ہیں۔

پرو میتھس انسانوں کے لئے آگ چرانے (یعنی روشنی مہیا کرنے) کے جرم کی پاداش میں جو دکھا اٹھاتا ہے وہ انسانی برداشت اور جرأت کیلئے ایک حسین علامت ہے۔ یہ کہانی اس بات کو بھی واضح کرتی ہے کہ ہر دور میں روشنی مہیا کرنے والوں کو اس کی کتنی بڑی قیمت ادا کرنا پڑی ہے۔ اسی طرح سسمی نس بھری کائنات میں انسان کی بے بسی کی علامت ہے۔ اس کے مقدر میں یہ بات مرقوم ہے کہ وہ ایک بھاری چٹان پہاڑ کی چوٹی تک لے جانے لیکن چوٹی کے قریب پہنچتے ہی یہ چٹان لرھلک کر دوبارہ زمین پر آگریے اور

سسی فس کو اگلی صبح از سر نو اپنی اہم کا آغاز کرنا پڑے۔ نوک زبان سے باتوں کرنے اور صبح ہونے تک وہ ہو جاتی تھی۔ دوبارہ بلند کے مرحلے سے بار بار گزرنے کے جس تجربے کا اظہار شاعری میں ہوا ہے۔ (اس کی اولین جھلک دیومالا کی اس کہانی میں ملتی ہے۔ پھر ساکی کا قصہ لیجئے۔ کہ ساکی روح کی اس کاوش کے لئے ایک علامت ہے۔ جو اس کی تکمیل کے لئے انتہائی ضروری ہے وہ اس کاوش کے دوران غلطی کی مرتکب ہوتی ہے۔ یعنی منع کرنے کے باوجود اپنے خاندان امیور (AMOR) کا براہ راست نظارہ کرتی ہے اور اس کے نتیجے میں کٹرے دکھ جھیلتی ہے۔ لیکن بالآخر امیور کو پانے میں کامیاب بھی ہو جاتی ہے۔

براہ راست نظارہ کرنے کا کرب ناک تجربہ ساکی اور امیور کی دیومالا کا مرکزی نقطہ ہے۔ اور اس کی جھلک متعدد نظموں بالخصوص "ڈی لیڈی آف شیٹ" میں صاف دکھائی دیتی ہے۔ لیڈی آف شیٹ کو یہ حکم ملا تھا کہ وہ زندگی کو صرف آئینے میں سے دیکھے۔ مگر ایک روز جذباتِ محبت سے مغلوب ہو کر اس نے آئینہ سے نظریں ہٹائیں اور اپنے محبوب کے چہرے پر مرکوز کر دیں۔ اور یوں آئینے کے ساتھ خود بھی ریزہ ریزہ ہو گئی۔ دیومالا کا ایک اور علامتی کردار اوڈیسیس ہے (ODYSSEUS) اوڈیسیس انسان کی آوارہ خرامی اور مہم جوئی کیلئے ایک علامت ہے۔ اور اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ کائنات ہی نہیں بلکہ انسان بھی سدا سے خود کو متحرک رکھنے پر مائل ہے۔ اوڈیسیس کے سفر میں لوٹس ایٹرز کا نمودار ہونا انسانی عزائم کو سلا دینے کی وہ کوشش ہے جسے اوڈیسیس اپنی فطری بے قراری کے باعث مسترد کر دیتا ہے۔ انسانی تجسس کا نہایت خوبصورت اظہار دیومالا کی اس کہانی کا موضوع ہے۔

اد پر وہی سوچ کے دو مراحل کا ذکر ہوا۔ اس کا تیسرا مرحلہ وہ تھا جب اسطوری سوچ مذاہب کو تحریک دینے میں صرف ہوئی اور جو تھا جب وہ آرٹ اور ادب وغیرہ کی تخلیق کا باعث بنی۔ اپنی ان حیثیتوں میں وہ آج بھی زندہ اور فعال ہے۔ بالخصوص شاعری میں نہ صرف منطقی اندازِ فکر کے مقابلے میں وہی سوچ کا عمل دخل بہت زیادہ ہے بلکہ اس میں ANIMISM کا خاص رجحان نیز اساطیر کو کبھی حوالے کے طور پر کبھی استعاراً اور کبھی علامتی انداز میں پیش کرنے کی روش بھی عام ہے۔ یہ مجبوری بھی ہے کیونکہ جب شاعر غواصی کے عمل میں ہوتا ہے تو قدرتی طور پر اس قدر کی سیاحت بھی کرتا ہے۔ جو انسانی تہذیب تاریخ میں ایک نہایت اہم ذریعہ اور انسانی ساکی کی علامات میں آج بھی محفوظ ہے۔

ادرب ایک آخری بات! کائنات کے جملہ مظاہر کے پس پشت ایک ایسی پناہ اور عظیم روحانی

قوت MYSTIC FORCE کا فرما ہے جس کا براہ راست نظارہ ممکن ہی نہیں وہی سوچ جو منطقی انداز فکر سے ایک الگ شے ہے۔ اس قوت ہی کا ایک ادنیٰ جزو ہے۔ لیوی بریل نے وہی سوچ کو منطقی سوچ سے کم تر ثابت کرنے کی دھن میں یہ کہہ ہے کہ وہی سوچ تو محض ایک MYSTIC FORCE ہے تاہم حقیقت یہ ہے کہ اس نے اپنے اس بیان میں اس سوچ کی اہم ترین صفت کو اجاگر کر دیا ہے۔ کیونکہ یہ ایک ایسی عالمگیر روحانی قوت کا حصہ ہے جسے مختلف علماء نے مختلف نام دیے ہیں۔ اور جس کے رُوبرُو آنے کو تقریباً سبھی نے ایک رزہ خیر تجربہ قرار دیا ہے۔ یونگ کا اجتماعی لاشعور اپنی عریاں مجرد اور بے نام صورت میں اس قوت ہی کے ایک ایک پہلو کو پیش کرتا ہے۔ صوفیوں کے مطابق اس قوت کا براہ راست جلوہ دیکھنے والے کو بھستہ کر دیتا ہے۔ مگر انسان نے وقتاً فوقتاً نقاب میں سے جلوہ ضرور دیکھا ہے۔ پھر نہر سی سی نکال قوت کے اس سیلاب سے مستفید ہونے کی کوشش کی ہے۔ مذاہب نے اس قوت کے فیوض سے بہرہ مند ہونے کا ایک ارفع ذریعہ مہیا کیا ہے۔ اسی طرح یہ قوت آرٹ اور ادب وغیرہ کے واسطے سے بھی منکشف ہوئی ہے۔ وہ زمانہ جس میں مذہبی اقدار زندہ ہوتی ہیں۔ اور ادب آرٹ وغیرہ کو فروغ ملتا ہے۔ تو قوت کا سیل رواں تعمیری کاموں میں صرف ہوتا رہتا ہے۔ مگر جس زلزلے میں مذہبی اقدار رُوبرُو ہو جاتی ہیں۔ یا آرٹ اور ادب کے سرچشے سوکھ جاتے ہیں۔ یا پھر عارفوں کی آمد کا سلسلہ رک جاتا ہے۔ تو اس قوت کا غیظ و غضب ایک آبی طوفان کی طرح ہر شے کو ملیا میٹ کر دیتا ہے۔ مجھے کیسر رکے اس خیال سے اتفاق نہیں کہ اس قوت کو آرٹ ادب اور مذہب وغیرہ ربا دیتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ یہ سب تو اس قوت کے اظہار کے ذریعے ہیں۔ اور اسی کے لمس سے شرور بھی ہوتے ہیں۔ مگر ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ اگر یہ ذریعہ دریافت نہ ہوتے تو یہ قوت بنی نوع انسان کو جلا کر خاکستر کر دیتی۔ انسان کے لئے اس قوت کا براہ راست نظارہ ناممکن ہے۔ مگر وہ مذہب تصوف اور فنون لطیفہ کے ذریعے اس کی ایک جھلک ضرور پا سکتا ہے

جمالیاتی تدبیریں

ڈاکٹر تاثیر

اس مضمون میں ادب کا لفظ جملہ جمالیاتی کاروائیوں (مصوری، موسیقی وغیرہ) پر حاوی ہے۔ قدر سے مراد نیک و بد، بھلے بُرے کی پہچان کے معیار ہیں۔ ان قدروں کا اطلاق اس ذہنی حالت پر ہوگا۔ جو کسی ادبی تصنیف سے پیدا ہوتی ہے۔ اگر تنقید کا دائرہ تفسیر و تشریح تک محدود کیا جائے (فقط اور محدود سے اس نقطہ نظر کی تحقیر مقصود نہیں) تو اقدار کی بحث غیر ضروری ہو جاتی ہے لیکن اگر بھلے بُرے کی تمیز کرنا ہے تو پہلے ان اقدار کی تمیز کرنا ہے تو پھر پہلے ان اقدار کے صحیح معنی سمجھنے چاہئیں بعد میں ان کا اطلاق کیا جاسکتا ہے۔ گو ادبی تنقید میں عام دستور رہا ہے کہ ادبی کلموں کو نیک و بد تو قرار دے لیے ہیں۔ لیکن ان اقدار کے مفہوم کو یا سمجھا نہیں جاتا یا ان کا اظہار نہیں کیا جاتا۔ بس کہہ دیا کہ یہ نظم بھلی ہے یا بُری ہے۔ گری کھائی تو کہہ دیا کہ یہ ترقی پسند ہے یا نہیں ہے۔ لیکن یہ نہ سمجھا ریا نہ بتایا کہ اس کا مطلب کیا ہے۔ اقدار کے بنیادی اصولوں پر ہمارے ہاں بہت کم بحث ہوئی ہے۔ "بہت کم" احتیاط کے طور پر لکھا ہے۔ غالباً اردو میں اس قسم کی بحث کبھی نہیں ہوئی۔

واضح رہے کہ اقدار کی سمجھ سے صحیح تنقید کا ڈھب نہیں آ جاتا۔ البتہ اعلیٰ تنقید کے لئے اقدار کی سمجھ ضروری ہے (صحیح اور اعلیٰ تقریباً مترادف ہیں)۔ ذوق قوت، مشاہدہ تفکر، توازن وغیرہ ایسی صفات ہیں جن کا ہونا صحیح تنقید کے لئے لازمی ہے۔ لیکن یہ دوسری بحث ہے۔ یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ صحیح تنقید کیا ہے؟ "صحت" سے کیا مراد ہے؟

کیا صحت کی اقدار مطلق ہیں؟ یعنی کیا ایک نظم یا افسانہ بذاتِ خود اچھا یا بُرا ہو سکتا ہے؟ انسانی رائے کے بغیر کیا اس کے اندر ایسی صفات ہیں کہ ان کی بنا پر تاریخی پراہد معاشرتی تبدیلیوں کے باوجود ایک مستقل قائم بالذات فیصلہ کیا جاسکتا ہے؟ اس مسئلے کا ایک عام فلسفیانہ پہلو ہے۔ میں اس نظریاتی بحث میں نہیں

پڑنا چاہتا کہ کیا اشیاء کی کوئی خارجی حقیقت بھی ہے یا وہ انسانی ذہن ہی کا نتیجہ ہیں۔ مگر اس سلسلے میں ایک سیدھا سادہ سوال کیا جاسکتا ہے کہ کیا ادبی تصانیف کے متعلق ماہر نقادوں میں عموماً اتفاق رائے ہوتا ہے؟ اس سوال کی عبارت میں "ماہر اور عموماً" کے الفاظ اہم ہیں۔ "ماہر" سے مراد وہ لوگ ہیں جن میں قدرتی ذوق کے ساتھ تفکر، علم، اور توازن ہو۔ عموماً کا اضافہ اس لئے کیا ہے کہ غیر علمی معاملات میں سو فیصد اتفاق رائے ناممکن ہے۔ منطقی طور پر اگر ایک معاملہ میں بھی کامل اتفاق رائے نہ ہو تو صحت کا اقدار مطلق ہونا مشکوک ہو جاتا ہے۔ اور پھر اتفاق کے مختلف مدارج بھی پیش نظر رکھنے چاہئیں۔ ایک نظم کو مختلف وجوہ سے اچھا یا بُرا کہا جاسکتا ہے۔ تنقیدی معیار کے اختلافات کے باوجود اچھا ہونے اور بُرا ہونے کے متعلق اتفاق ہو سکتا ہے۔ کیا ادبیات میں اس قسم کا جامع اتفاق رائے واقعتاً پایا جاتا ہے یا نہیں؟

لکھنؤ اور دہلی کے شعراء کے متعلق ہمیشہ اتفاق رائے نہیں رہا۔ اگر شعرا کو الگ الگ جانچا جائے تو ایک ہی سکول کے شعراء کے متعلق بھی رائے بدلتی رہی ہے۔ دو بڑے شاعروں کی مثال لیجئے۔ غالب اپنے دور میں ذوق کا ہم رتبہ نہیں سمجھا جاتا تھا۔ حالی کی یادگار غالب کے بعد غالب کی طرف توجہ عام ہوئی۔ لیکن جس طرح بجنوری نے اسے جانچا اس طرح طباطبائی نے اس کی قدر نہیں کی۔ غالب کے "طرز بیدل" کے اشعار کے قدر دان اب بھی موجود ہیں۔ لیکن ان کا زور کم ہو رہا ہے۔ ملک میں ناری کے ذوق کے کم ہونے سے غالب کے کلام کو مختلف طریقے سے دیکھا جا رہا ہے۔ لکھنؤ میں معیار پارٹی رائے، اول اقبال غالب کو اچھا سمجھا۔ اس سے پہلے وہاں کے نقاد غالب کو نظر انداز کرتے رہے۔ اقبال کے متعلق نقادوں کی رائے بدلتی رہی۔ یو۔ پی۔ نے دیر تک اقبال کو بُرا سمجھا اور گمانا تو اتنا کہ وہ شاعر کم ہے، فلسفی زیادہ ہے۔ اور اب اقبال کے بہت سے نقاد اس کے سیاسی عقائد کی وجہ سے اسے اچھا سمجھتے ہیں۔

غرض غالب اور اقبال کے متعلق اتفاق رائے کچھ ایسا نمایاں نہیں۔ حال ہی میں پنجاب یونیورسٹی نے ایم۔ اے اردو و لٹریچر میں غالب اور اقبال کا ایک پرچہ مقرر کیا ہے۔ اس میں غالب کے لئے غالباً تیس نمبر رکھے ہیں اور اقبال کے لئے ستر۔ لکھنؤ یونیورسٹی میں شاید اقبال شامل درس نہیں! — ایسا ہی دوسرے شاعروں کا حال ہے۔ کبھی اکبر کو اقبال سے بُرا، پھر ہم پایہ شاعر سمجھا جاتا تھا۔ آج کل اکبر کی طرف توجہ کم ہے، نظیر اکبر آبادی کو پہلے قابل توجہ نہیں سمجھتے تھے۔ پھر ایک ایسا دور آیا کہ اسے نئی شاعری کا بابا آدم سمجھا گیا۔ نیچرل شاعری کا ادب ترقی پسند حلقوں میں اسے عوام کے اولین شاعر کا رتبہ دیا جاتا ہے

غرض شعراء کو مختلف زاویوں سے مختلف طرح جانچا گیا۔ اور کسی ایک کے متعلق وہ جامع اتفاق رائے نہیں پایا جاتا جس سے یہ ثابت ہو کہ اقدار مطلق ہیں قائم بالذات میں۔ ہم عصر ادیبوں کا تو حال انوکھا ہے اس سلسلے میں تحسین و تنقیص کے معیار بہت کم دائرۂ ادب میں آتے ہیں اچھے بُرے کی تیز اچھے اچھے نقاد بھی کچھ عجیب طبع کرتے ہیں۔ عظیم آباد کے کلیم صاحب نے اردو شاعری کا پورا احوال لکھ کر یہ ثابت کیا کہ ان کے والد صاحب اردو کے سب سے بڑے شاعر ہیں۔ اور اس سلسلے میں جو اقدار قائم کیں وہ عجوبہ ادب ہیں اصنافِ سخن کے متعلق قطعی کلیے مقرر کیے ہیں اس طرح کہ غزل ایک وحشی صنفِ ادب ہے اس سے جوشِ طبع آبادی کو بھی جو غزل کے خلاف ہیں۔ اتفاق نہیں ہوگا۔ کبھی غزل ہی موقر صنفِ ادب سمجھی جاتی تھی۔ پھر نحرل شاعری کا دور آیا۔ پھر قومی شاعری، پھر انقلابی شاعری، ساتھ ساتھ بے قافیہ، آزاد، سائٹ اور جانے کس کس نوع کا چرچا رہا۔ نقاد الگ الگ ادا پر مٹتے رہے اور ایک نے ایک ہی ادا کو جمالی قدر قرار دیا۔

اس بے اتفاقی کے باوجود کہا جاسکتا ہے کہ گو نقادوں کی پسند بدلتی رہی مگر ان کی تحسین بلکہ استحسان کا بیج ایک ہی رہا۔ "پسند ادا استحسان" کا یہ فرق ادبی تنقید کی اصطلاحات میں رواج پانے کے قابل ہے۔ بسا اوقات یہ ہوتا ہے کہ ذاتی وجوہ کی بنا پر ایک نقاد کو ایک شعر، افسانہ یا نظم بہت پسند ہے۔ لیکن وہ تحسین ناشناس کا مورد نہیں بنتا۔ اس کو استحسان کی نظر سے نہیں دیکھتا۔ کئی مرتبہ اپنی پسند کو خود ہی ادبی رائے کا رتبہ نہیں دیتا۔ مجھے اس پر دورِ حاضر کے انگریزی کے سب سے زیادہ موقر ادیب ای۔ ایم۔ فورسٹر (E. M. Forster) کی ایک کہی ہوئی بات یاد آگئی۔ مرحوم دہلی کے آخری دور کا واقعہ ہے۔ فورسٹر میرے ہاں ایک مختصر سی ادبی محفل میں شریک ہوئے، ادبی اقدار کا ذکر ہو رہا تھا۔ میں نے کہا (انگریزی کے شاعر) ہاؤس مین کے پاس ایک نہایت مفید مقیاسِ الادب تھا۔ وہ کہتا ہے کہ جب کوئی اچھا شعر پڑھا جائے میرے رونگٹے اس طرح کھڑے ہو جاتے ہیں کہ ان پر استراچلانا محال ہو جاتا ہے۔ فورسٹر نے اپنے مخصوص انداز میں دھیمی آواز میں تھم تھم کر کہا کہ میں اپنے محرکات کو ہمیشہ شک کی نگاہ سے دیکھتا ہوں۔ کسی نظم یا ڈرامے کو دیکھ کر اگر آبدیدہ ہو جاؤں تو فوراً خبردار ہو جاتا ہوں۔ کہ اس میں محض سطحی اپیل نہ ہو۔ عموماً تفکر سے پرکھنے پر یہی معلوم ہوتا ہے کہ کسی ذاتی یا گوجہ سے دل کو ٹھیس لگی۔ آنکھ میں آنسو بھر آئے۔ ذاتی پسند ادبی تحسین سے مختلف ہے! اس محفل کی یاد میں ایک

بے تعلق سی بات کہہ دوں۔ فوسٹر حضرت نظام الدین اولیا کی درگاہ پر گیا تو بہت متاثر ہوا جس نظامی صاحب نے دوسرے دن اس کا اشتہاری چرچا کیا۔ مجھے اس سے وہم نہ ہوا کہ شاید فوسٹر بھی بہک گیا، تو میں نے خواجہ حسن نظامی کے متعلق ان کی رائے کرید کر لوجھی۔ کہنے لگا ”خود ساختہ ولی ہے خود ساختہ ولی“ غرض اس معاملے میں بھی اس کی طرف نگاہی قائم رہی۔

تو کہا جاسکتا ہے کہ نقادوں کی رائے میں اختلاف محض سطحی ہوتا ہے جو ذاتی پسند کے اظہار سے ہوتا ہے۔ مگر ادبی استخوان (نقادانہ رائے) میں اتفاق رائے ہوتا ہے۔ غالب کو سب اچھا شاعر سمجھتے ہیں (گوڈاکٹر لطیف نہیں مانتے) شیکسپیر کو دنیا نے مانا ہے۔ وغیرہ وغیرہ! — اس میں فیشن کو بھی دخل سہی، لیکن اس قسم کا اتفاق رائے ایک حد تک موجود ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ جہاں تک ادب کے فنی پہلو کا تعلق ہے۔ ادبی اقدار میں اتفاق رائے ہو جاتا ہے۔ لیکن اس سے زیادہ عمیق نہ پر اختلاف زیادہ نمایاں ہو خٹ لگتا ہے۔ عمیق کا لفظ شاید نامناسب ہے۔ اس میں فن کاری کی تحقیر کا پہلو نکلتا ہے۔ یوں بھی معنی اور صورت میں تمیز کرنا غلط بات ہے۔ لیکن یہ درست ہے کہ محض صورت کا حسن اتفاق رائے سے جانچا جاسکتا ہے۔ مگر معنوی محاسن کی پرکھ میں کھلبلی سی چمچ جاتی ہے اس کے خلاف کہا جاسکتا ہے کہ فنی پہلو کی بھی کئی نوعیں ہیں۔ لکھنؤ میں مدت تک ضلع جگت کو ادبی قدر سمجھا گیا۔ آج ہمارے ہاں بھی ایک آدھ نووارد ایسے ہیں کہ ان کا ادبی سرمایہ ضلع ہی ہے۔

کہنے لگے کہ حضور کچھ عرض کرنا چاہتا ہوں۔ بولے کہ طویل نہ ہوں۔ ”دادلی“ کیا عمیق بات کہی ہے۔ مختصر یہ کہ ادب کی مطلق اقدار کی تلاش گویا عفا کا شکار ہے۔ خالص بالذات، مطلق اقدار، ادب کیا کسی بھی شعبہ حیات میں نہیں ہوتیں۔ تو کیا اس کا یہ مطلب ہوا کہ (آرٹ) ادب کے معاملہ میں من مانی چلتی ہے۔ پسند اپنی اپنی، مذاق اپنا اپنا۔ گویا ایک نراج کا عالم ہے کہ جو چاہو کہو جو چاہو کرو۔ سب اچھا۔ سب بہت خوب یہ نتیجہ مطلق اقدار کے (نکار سے نکالنا لازمی نہیں) (مطلق خارجی) اور ذاتی (داخلی) اقدار کے علاوہ ایک اور راستہ بھی ہے۔ اور وہ اخلاقی اقدار کا مسئلہ ہے۔ اس پر بحث کے لئے ایک اور مجلس آراستہ چاہیئے۔ سب فیصلے ایک ہی نشست میں نہیں ہو سکتے۔

کلاسیک کیا ہے

سید عابد علی عابد

ایک اعتبار سے کلاسیک کا تعلق قدامت سے مسلم ہے۔ تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ فنکار کو کلاسیک کی تحریر کے وقت بھی یہ معلوم نہیں ہوتا کہ میں ادب کا شاہکار لکھ رہا ہوں۔ مرور زمان، وقت کی رفتار، متواتر امکشافات تو کسی فن پارے کے متعلق یہ فیصلہ صادر کرنے میں مدد و معاون ہوتے ہیں کہ وہ کلاسیک ہے یا نہیں، مگر آج کل کلاسیک نہیں لکھا جاسکتا۔ میرا مفہوم صرف یہ ہے کہ یہ سہل کر آیا کلاسیک لکھا گیا ہے یا نہیں، کافی مدت کے بعد طے ہوگا۔

اب تک جن کتابوں کو کم و بیش متفقہ طور پر کلاسیک تسلیم کیا گیا ہے انہیں انگلیوں پر گنا جاسکتا ہے۔ جو مر اور درجہ کی منظومات، فردوسی کا شاہنامہ، ردی کی مشوی، ڈانسے کی نظم "طربہ قدسی"، حافظ کی غزل۔ ولی کی غزل غالب کی غزل کلاسیک ہیں۔ ان کلاسیکوں میں سب سے کم رتبہ غالب کا ہے۔ اس کی وجہ میں ذرا آگے چل کے عرض کروں گا۔

ہر چند کہ لفظ و معنی میں اور خیال و پیکر میں اختلاف صرف نظریاتی طور پر ممکن ہے بلکہ معانی مناسب الفاظ کو مشروط و معین کرتے ہیں اس کے باوجود کسی حد تک ادبی فن پاروں کو ہیئت و مواد کے اعتبار سے نظریاتی طور پر ہی سہی، علیحدہ علیحدہ دیکھا جاسکتا ہے۔

جہاں تک کلاسیک کے مواد، موضوع معانی، خیال اور مغز کا تعلق ہے سہل کلاسیکی تصانیف پر غور کرنے سے معلوم ہوگا کہ ان میں ایک قدر مشترک بدون استغنی پائی جاتی ہے وہ یہ ہے کہ موضوع شاعر کی فنی حدود میں رہ کر بھی ان حدود سے ماوری ہو کر عالم انسانیت کی مشترکہ اقدار کو چھونے لگتا ہے۔ بالفاظ دیگر کلاسیک کا موضوع بنیادی اور اساسی FUNDAMENTAL ہوتا ہے یعنی ابتدائی ELEMENTARY نہیں۔ یہ بات اس لئے کہی گئی ہے کہ بعض لوگ ابتدائی اور سطحی موضوعات میں اور بنیادی اور اساسی موضوعات میں فرق نہیں کرتے۔ کلاسیکی موضوع کی یہ ہر گیری

بادی النظر میں بھی دکھائی دیتی ہے لیکن بالغ نظر نقاد اس کی بارکیوں سے زیادہ آگاہ ہوتا ہے۔ شاہنامہ قدیم ایران کی ثقافتی عظمت اور اس کی تاریخ کے نشیب و فراز کی داستان ہے لیکن اس داستان میں ایران اور ایران کی تاریخ دراصل عالم انسانیت کی تاریخ رقم کرنے کا بہانہ سا بن گئی ہے۔ تمدنی سیلاب کے آثار چڑھاؤ، مختلف اقوام کے تال میل سے ایک نئے تمدنی مزاج کا طلوع، تہور اور شجاعت کی وہ دلولہ انگیز داستانیں جو وطن پرستی سے بلند ہو جاتی ہیں۔ عورتوں کی بیک وقت تنگ دلی اور رقت قلب عشق و محبت کے وہ قصے جو قومی شعور سے مربوط ہیں۔ یہ سب چیزیں شاہنامے میں گھل مل گئی ہیں۔ صرف یہی نہیں بلکہ ان داستانوں کے کردار اہل ایران نہیں بلکہ اصلاً انسان معلوم ہوتے ہیں۔ یوں محسوس ہوتا ہے جیسے رستم، سہراب، بہمنہ، کیتباد، اسفندیار سب علامتیں ہیں۔ ہفت خوان رستم میں اور ہفت خوان اسفندیار ہر کلہز کی سات مہات منکس ہیں۔ ایرانی ملت کا باریک نقاب اشعار کے چہرے سے اٹھا دیجیے تو انسان فرشتہ اور حیوان، وفادار اور غدار، بزدل اور سرکوت، جانفروش اور ست کوش، ہر رنگ کا انسان ہر طرح کے آثار چڑھاؤ سے دوچار ہوتا ہوا نظر آئے گا۔

فردوسی کا دائرہ حماسہ ملی کا دائرہ ہے یہاں کلاسیک نسبتاً جلدی وجود میں آتا ہے کہ موضوع کی عظمت ملی شعور اور انسانی مواد کی کثرت مصنف کو انتخاب کے ایسے مواقع بہم پہنچاتی ہے جو اور کسی دائرے میں نہیں ملتے۔ لیکن مثنوی مولانا روم پر غور کیجیے۔ یہ حماسہ ملی کے دائرے سے کلیتہً خارج ہے۔ اس کا دائرہ علم باطن، عرفان اور سلوک کا ہے اور ظاہر ہے کہ سلوک کے وہی منازل و مراحل مولانا رومی کے پیش نظر ہیں۔ جو ایرانی اور اسلامی تصوف سے خاص ہیں۔ اس کے باد صفت تصنیف کے مندرجات اس کی داستانیں، اس کی مثالیں اسلامی تصوف کی حدود سے بلند ہو کر عالم گیر اور اخلاقی تصور کے مقام پر اسرار تک پہنچتی ہیں۔ معرفت ذات انسانی ہو یا عرفان ذات ربانی۔ رومی ہر ملک و ملت کے ہر طالب حقیقت کو ہر مرحلے پر ہر وقت ان مقامات پر لے جاتا ہے جن تک پہنچنے کی ادنیٰ جستجو انسان کے دل میں لگتی رہتی ہے۔ آج تک رومی نے تصوف کے دائرے میں ہر طالب حقیقت کی رہنمائی کی ہے۔ یہاں تک کہ اقبال نے جو رہنماؤں سے سخت ہراساں تھا، تبصرہ ان کی رہنمائی کا اعتراف کیا ہے مشرق و مغرب کے نقادوں میں ارباب معرفت میں اسی تصنیف سے مستفید و مستیز ہونے کا اعتراف کیا ہے۔ مثنوی کے بہت سے حصے ایسے ہیں جن کا مقام ادبی اور معنوی اعتبار سے بہت بلند نہیں لیکن اس کے باد صفت اس کے مطالب کی آفاقیت اور عالم گیری نے ہمیشہ ہر طالب حقیقت کو مسحور و مرعوب رکھا ہے۔

یہی حال حافظ کی منزل کا ہے۔ ظاہر ہے کہ حافظ کا دائرہ حماسہ ملی اور معرفت و سلوک سے بالکل مختلف

ہے۔ وہ وارداتِ شخصی اور کوائفِ ذاتی سے بحث کرتا ہے اور بڑے سلیقے سے جذبے کی اُس انفرادی شکل کو بیان کرتا ہے جس سے وہ تکلیف ہوا ہے۔ مراد یہ ہے کہ وہ ابتدائی جذبات کا سطحی بیان نہیں کرتا بلکہ جذبہ بات کی وقعت لطافت اور تفاصیل کا ترجمان ہے۔ حیرت کی بات یہ ہے کہ حافظ نے اپنے انفرادی اور شخصی واردات و حالات کو اس تعمیم سے بیان کیا ہے کہ ان میں عالمگیریت کا عنصر پیدا ہو گیا ہے۔ اس سے بحث نہیں کہ حافظ زوال پذیر ہے یا نہیں۔ فراد آدمی ہے یا نہیں۔ زندگی کی سنگین حقیقتوں سے گریزاں ہے یا نہیں۔ بحث اس بات سے ہے کہ حافظ نے الہاماتِ شعری کو ہم تک اس خوبی سے منتقل کیا ہے کہ زندگی کے متعلق ایک پورا نقطہ نظر ایک پورا فلسفہ، ایک مکمل نظامِ اخلاق، ایک دبستانِ فکر ہمارے سامنے آ گیا ہے۔ حافظ ان لوگوں کی زندگی کا ترجمان ہے اور ان کی تعداد دنیا میں کم نہیں جو لذت کو خیر برتری تصور کرتے ہیں اور جس کے ہاں نشا حاکم لمحہ حاضر کہ مستقبل کی طرف جارہا ہے۔ اس کو اپنی گرفت میں لے آنا بہت بڑی سعادت ہے۔ اس نقطہ نظر کو اس دبستانِ فکر کو حافظ نے اس خوبصورتی سے پیش کیا ہے کہ اقبال نے کراہ کر کہا۔ قوموں کے لئے حافظ کی غزل اٹھلا اور چنگیز خان سے زیادہ برباد کن اور غارت گر ہے۔

یہی حال دلی کی غزل کا ہے۔ اس کی غزلوں میں دکن کی وہ سالونی سلونی چنچل ناز ہنستی بولتی، کھل کھیلتی، رنگ لیاں مٹاتی نظر آتی ہے جس کے جسم کا تناسب اجنبی کی غاری تصویر دلی کے ذریعے ہم پر ظاہر ہوا ہے۔ اب بھی بھٹی اور اس سے ذرا آگے بڑھے تو ان علاقوں میں جس رنگ سے بے نیاز ہو گا۔ نقشے کا تیکھا پن اور جسم کا تناسب یہی اصل حسن شمار کیا جائے گا۔ صرف یہی نہیں بلکہ دلی کے ہاں نازی شاعری کی روایت کے برخلاف پہلی بار محبوب کے روپ میں عورت نظر آتی ہے لیکن اس سے یہ نہ سمجھا جائے کہ دلی حسن کو عورت کے روپ یا جسم سے مخصوص سمجھتا ہے۔ وہ ہر جگہ حسن کا طالب ہے۔ احمد آباد میں ہو یا اورنگ آباد میں۔ ناز بھری چنچل میں ہو یا امرت لعل میں۔ بچوں کی شگفتگی میں ہو یا تبسم کی کبیر میں حسن بہر حال حسن ہے۔ دلی بھی حافظ کی طرح ایک دبستانِ فکر کا ترجمان ہے اور اس کے نقطہ بھی ٹھوڑے نہیں۔ وہ یہ کہ حسن کسی قوم کی میراث ہے نہ کسی جنس کی۔ رنگ سے اسے کوئی تعلق نہیں۔ حسن کامل تناسب کا دوسرا نام ہے۔ دلی کا کلام تمام کا تمام ایک طرح اس نظریے کی تفسیر ہے اور اس کا آخر عالمگیر ہے۔ حسن کی تمام اداؤں اور دلیری کے تمام قرینوں سے آگاہ ہونے کے بعد دلی شعر کہتا ہے وہ حسن کا محرم اسرار ہے۔ رموزِ جمال کا مصحفی ہے۔

نئے جمال کی تصویر کشی کا گڑ اسی سے سیکھا ہے۔ اردو شاعروں میں دلی کے سوا کوئی ایسا شاعر نہیں جس کی نظر حسن اور دلیری کی تمام اداؤں پر اتنی گہری پڑتی ہو اور جو رموزِ جمال سے اس طرح آگاہ ہو۔

غالب نے اردو کے تمام اسکانات کو ٹیٹل کر شخصی واردات کی نہایت دقیق اور بلیغ تصویر پیش کی ہے لیکن دلی کے مقابلہ میں وہ کم رتبہ ہے اور اگر اسے کلاسیک کا مقام نہ بھی دیا جائے تو چنداں مضائقہ نہیں۔

کلاسیک کی دوسری صنعت یا شناخت یہ ہے کہ کلاسیک کا مصنف ذہن متوازن رکھتا ہے اور جہاں ادب کو اخلاقی تبلیغ کا آلہ کار نہیں بناتا وہاں ادب کے ذریعے اخلاقی تقاضوں کا قلع قمع بھی نہیں کرنا چاہتا۔ مراد یہ کہ وہ چیز جسے کائنات نے حاسہ اخلاقی کہا ہے، ہر کلاسیک میں کم و بیش موجود ہوتی ہے۔ یہ حاسہ اخلاقی بنیادی اور اساسی فضائل کو درست تسلیم کرتا ہے۔ ہر بڑا فن کار کم و بیش اخلاق سے ماوری یا *MORAL* ہوتا ہے۔ یہی کلاسیکی ادب کی حالت ہے لیکن اخلاق کا دشمن یا مخالفت یعنی *IMMORAL* نہیں ہوتا۔ ہر کلاسیک تصنیف کسی اخلاقی دبستان کا سراغ دیتی ہے اخلاقی اقدار کو مسلم گردانتی ہے۔ موقع بہ موقع فن کار یا حاسہ اخلاقی جلوہ گر ہوتا رہتا ہے۔ رومی اور فردوسی کی اقدار اخلاقی میں کوئی شک کرنے کی گنجائش نہیں۔ حافظ نے ایک تو قصوف کو ساتھ لگا رکھا ہے جو خود ایک نظام اخلاق کا پابند ہے دوسرے خبر برترین کا معترف خود حافظ بھی ہے۔ اگرچہ وہ اسے لذت کا نام دیتا ہے۔ دلی میں اپنے زمانے کے عام اخلاقی نظام سے وابستگی پائی جاتی ہے اور غالباً امرت لعل کی تعریف کے باوصف کسی نے دلی سے امر پرستی منسوب نہیں کی یا کم از کم میر کے علم میں نہیں۔ اوریوں کسی لڑکے کی تعریف اس بات کا ثبوت نہیں کہ تعریف کرنے والا امر پرست ہے۔ جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے سرمد کے سوانح حیات میں یہ بیچ آن پڑا ہے لیکن سوانح نگاروں نے ایک ہندو بچے کی محبت کی بنا پر سرمد کو امر پرستی سے ہتہتم نہیں کیا۔

اب تک کلاسیک کی عالمگیری اور حاسہ اخلاقی کی موجودگی سے بحث ہوئی۔ ان کا تعلق معنی مغز اور مواد سے ہے اب ایک چیز اور ہے جس کا تعلق کلاسیک کے مصنف کے ماحول سے ہے۔ وہ جو میں نے کہا کہ وقت طے کرتا ہے کہ کلاسیک کیا ہے۔ تو اس وقت یہ بات خاص طور پر ملحوظ خاطر تھی کہ مصنف کو یہ اختیار نہیں حاصل ہوتا کہ مناسب دسازگار ماحول میں جنم لے۔ طبائع کی ولادت حیاتیات کا ایک حادثہ ہے اور اسے مناسب ماحول میسر آ جانا ایک تاریخی اتفاق ہے۔ یہ حیاتیات حادثہ جمع تاریخی اتفاق کلاسیک پیدا کرنے میں مدد و معاون ہوتے ہیں۔ مناسب ماحول اور سازگار ماحول سے میری مراد یہ نہیں کہ فن کار پر اشرفیاں نچاؤ کر سنے والے مرتبے موجود ہوں یا اس کا منہ مٹیوں سے بھرنے والے فرماں روا مسند وافر و جلال ہوں۔ مناسب اور سازگار ماحول سے میری مراد یہ ہے کہ وہ طبائع جو کلاسیک کہتا ہے دراصل تہذیب و ثقافت کی ایک طوفانی لہر کے ایک امرکائی مد کا اظہار کرتا ہے۔ میں جانتا ہوں کہ جو کچھ میں نے ابھی کہا ہے اس کی گرہ کشائی کرنی پڑے گی۔ بات یہ ہے کہ کلاسیک میں جو دو خوبیاں پائی جاتی ہیں یعنی عالمگیری بہت اور حاسہ اخلاقی، وہ ادبی اقدار

تجلی بنتی ہیں کہ قوم یا ملت ثقافت کے بہت سے مرحلے طے کرنے کے بعد تخلیقی نشوونما کے اس مقام پر اسرار پر جا پہنچے جس کے بعد تمدنی، ثقافتی اور قریب قریب سیاسی زوال بھی شروع ہو جاتا ہے۔ تو کلاسیک کا مؤلف دراصل تخلیقی شعلوں کی آخری زبان ہوتا ہے جو ایک طرح پچھلے تمام ادب کو چاٹ جاتا ہے۔ اس کی تصنیف میں قوم اپنی ثقافت کی بہترین تصویریں منعکس دیکھنے کے بعد گویا اپنا کام ختم کر چکی ہے اور جیسا کہ میں نے کہا ہے کم و بیش زوال ہو جاتی ہے۔ فردوسی کا شاہنامہ سانیوں کے زمانے کی ایرانی ثقافت کا نقطہ عروج ہے اس کے بعد محمود غزنوی نے تمام ایران فتح کر لیا اور ایرانی ثقافت کے علمبرداروں کو مٹ گئے گویا تھے ہی نہیں۔ یہ بھی واضح رہے کہ محمود غزنوی کے بعد پھر ایرانیوں کو سیاسی طور پر حکومت صفویوں کے زمانے میں نصیب ہوئی جو مغلوں کے ہم عصر تھے۔ یہی حالت حافظ کی غزل کی ہے۔ ایلمانی تمدن کے دھارے کی بلند ترین اور حافظ تھا اس کے بعد تیمور نے ایران میں جو تباہی برپا کی وہ ب جانتے ہیں۔ تیموری ثقافت ایلمانی ثقافت سے بدرجہا پست ہے ذل کی غزل بھی دکن کی ثقافت کا نقطہ عروج ہے یعنی اگرچہ دکن کا سیاسی زوال شروع ہو چکا تھا لیکن تمدن و ثقافت کا طمطراق قائم تھا۔ دکن کے بعد پھر اسی ثقافت کا اس طرز زندگی کا نام لیا کوئی نہ رہا۔ کسی دکنی شاعر کا کلام اس حد تک اپنے ماحول کی صحیح ترجمانی نہیں کرتا جس حد تک دلی جاتا ہے۔

جو نظریہ میں نے پیش کیا، ظاہر ہے کہ یہ نظریہ ہی ہے۔ میں تامل اور غور کرنے کی دعوت دے رہا ہوں۔ استثنائی صورتیں ممکن بھی ہیں۔ اور یہ بھی ممکن ہے کہ نظریہ غلط ہو۔

یہ بات سن رکھنی چاہیے کہ کلاسیک میں اپنے زمانے کی ثقافت اور تمدن کے تمام دھاروں، اسلوبوں، وضعوں اور نہجوں کی مکمل ترجمانی ہوتی ہے یعنی کلاسیک میں کم و بیش تمدن کے تمام عزائم و آمال جلوہ گر نظر آتے ہیں۔ مثلاً حافظ کی غزل ہی لیجئے اس کا دائرہ داروںات شخصی تک محدود ہے لیکن غور فرمائیے کہ اس دائرے کے اندر فقیہ، بے خوار، صوفی، ناصح بادشاہ، وزیر، ساتی، احباب بھی کس طرح مل جل کر ایک ثقافت کی ترجمانی کرتے ہیں۔ اس کے باوصف حافظ کی انفرادیت قائم رہتی ہے۔

یہی حال دلی کا ہے اس کے کلام میں بھی دکنی ثقافت کے مختلف پہلو جہاں پرستی، پیری مریدی کا زور و تصرف کی لگن، سیر و سیاحت کا شوق، حسن کی پرستش کا ذوق، بھی چیزیں نہایت خوبی سے منعکس ملتی ہیں۔ یہی حال کم و بیش غالب کا ہے۔

میں نے شروع میں عرض کیا تھا کہ کلاسیک کی ہیئت اور اس کے اسلوب کو نظریاتی طور پر اس کے خیال و مغز سے جدا کیا جاسکتا ہے۔ کلاسیک کا اسلوب با اتفاق رائے ایک طویل ادبی روایت کا بہترین ثمر ہوتا ہے اس میں شدت جذبات

جھنجھلاہٹ اور زور کی بجائے دھیما پن، وقار لئے دیئے رہنے کی نحو، متانت اور ضبط و اعتدال پایا جاتا ہے۔ یہ نہ سمجھا جائے کہ اس اسلوب میں جذبے کی شدت کا اظہار نہیں ہو سکتا ہے۔ شعلہ جھڑک کے ختم ہو جاتا ہے۔ دھیمی دھیمی آہنچہ دیر تک قائم رہتی ہے۔ تو کلاسیک میں جذبے کی یہی دھیمی دھیمی آہنچہ ہوتی ہے۔ استعارات، تشبیہات، تلمیحات کی تو کسی بڑے فن کا کئے خزانے میں کمی نہیں ہوتی لیکن کلاسیک میں یہ چیزیں اس طرح استعمال کی جاتی ہیں کہ مطلب کناروں سے اُبلتا ہوا معلوم نہ ہو۔ جیسے اس طرح نہ جڑے جائیں کہ روشنی سے آنکھیں نیم ہو جائیں۔ انداز اتنا خوبصورت نہ ہو کہ ہونٹوں کی سرخی پر خواہ مخواہ پان کے لاکھے کا شبہ ہو۔ یہ ضبط و اعتدال کلاسیک کی بہت بڑی ہستی اور پیکیری پہچان ہے۔ یہ مطلب نہیں کہ جہاں ضبط و اعتدال ہو گا کلاسیک وجود میں آجائے گا۔ مطلب یہ ہے کہ کلاسیک کے اسلوب میں ضبط و اعتدال ضرور ہو گا۔ دیکھ لیجئے فردوسی سے زیادہ جذبے کی شدت کا اظہار فریفتگی میں ہے۔ حافظ سے زیادہ سعدی میں ہے، ولی سے زیادہ سراج میں۔ غالب سے زیادہ مومن میں۔ یہ نہیں کہ کلاسیک کو جذبہ اظہار سے کوئی بیر یا بند ہے۔ قصہ یہ ہے کہ جذبے کا صحیح بیان بھی ہو سکتا ہے کہ فن کار جذبے کی گرفت سے آزاد ہو کر جذبے کا تجزیہ کرے۔ اس صورت میں ظاہر ہے کہ جب مطلب کے بلاغ کا مرحلہ آتا ہے تو جذبہ کم و بیش موڈ یا کچے ہوئے احساس کی صورت اختیار کر لیتا ہے جس میں شدت کی بجائے ثبات و استحکام زیادہ ہوتا ہے اسی احساس کی ہم آہنگی، غزل کی ریزہ خیالی میں وحدت پیدا کرتی ہے، جذبہ قنوع ہوتا ہے۔ کچھا ہوا احساس یا موڈ کی سائنٹ کلرنگ لئے ہوئے اسلوب میں ایک ٹھہراؤ اور رچاؤ پیدا کرتا ہے جو کلاسیک کی بہت نمایاں خصوصیت ہے۔ اسلوب کی اس وضع کو اور انداز کی اس ہنج کو مشرق والے کبھی کبھی سہل منہج بھی کہتے ہیں

عہ تو انا بود ہر کہ دانا بود

میا زار مورے کہ دانا کش است
کہ جان دارد و جان شیریں خوش است

حافظ

ہزار بکتہ باریک تر ز موایں جاست
نہ ہر کہ سدا شد قلندری داند

اور

بست با ما گزار این کیست داری
کہ حق صفت دیرینہ داری

دلی اُس گوہر کاں جیا کی یکا کہوں خوبی
میرے پہلو میں یوں آتا ہے جوں سینے میں راز آدے

بجی تم مکھ سے الٹو تو نقاب اہستہ اہستہ
کہ جوں گل سے ہکتا ہے گلاب اہستہ اہستہ
عجب کچھ لطف رکھتا ہے شبِ خلوت میں دلبر سے
سوال اہستہ اہستہ جواب اہستہ اہستہ
سلوئے سالورے پر تیم ترے موتی کی جھلکانے
کیا عقدِ ثریا کون خراب اہستہ اہستہ

پھس کے آنا ہے ترا باعثِ شوق
جس طرح تان گئی پھس آئی
ترے آنے سے آئے راحتِ جاں
شہرہ کی جاں گئی پھس آئی

اغوش میں آنے کی کہاں تاب ہے اس کو
کرتی ہے نغمہ جس تنِ نازک پہ گرائی

یہ دھیمی دھیمی آہنچ، یہ ضبط، یہ رکا ہوا جذبہ، یہ شعلوں میں پٹا ہوا ریشم کلاسیک کی خاص صفت ہے ولی کے بعد یہ اندازِ مصحفی میں نظر آئے گا اور پھر کسی حد تک غالب میں، باقی اللہ اللہ خیر سلا دیہ نہ سمجھا جائے کہ میں نثر کا دشمن ہوں۔ اردو میں نثر کی کلاسیک کی کتاب کوئی نہیں، کلاسیک اسلوب کی اس صفت خاص کے ساتھ اس میں ایک اور بات بھی ہوتی ہے وہ یہ کہ کلاسیک کا اسلوب اپنے معانی کی منزلت کے مطابق زبان کے تمام امکانات معنوی کو ٹٹولتا ہوا نظر آتا ہے۔ تمام دلالت لائے التزامی تمام پراسرار تلمیحی اشارے، تمام علامت و رموز اس اسلوب میں رچے ہوئے ہوتے

ہیں۔ یعنی یہ اسلوب زبان کی خوبی، نوک پک، رعنائی اور حسن کی آخری حد ہوتا ہے
حافظ کہتا ہے

دیں زمانہ رنیتے کو خالی از غفل است
صراحی سے ناب و سفینہ غزل است

دو یارے زیرک دباوہ کہن دوستے
فراغت و کتابے و گوشت پختے

ولی کہتا ہے

لیتا نہیں سلام ہمارا حجاب مول
اس صاحب جیسا کون ہمارا سلام ہے
آرام جان و دل ہے دلی جس کا دیکھنا
اُس نازنین پیسا کون ہمارا سلام ہے

یوں سعدی بھی سہل متنع کے لئے مشہور ہے لیکن ان کی کلاسیک حیثیت نشر میں متعین ہوتی ہے نظم میں نہیں۔ اس
سلسلے میں ایٹ اس حد تک چلا گیا ہے کہ وہ کہتا ہے کہ جب کسی خاص صنف میں کلاسیک لکھا جا چکتا ہے تو پھر اسی پایہ کی کتاب
اسی صنف میں اس وقت لکھی جا سکتی ہے جب تک زبان اور اس کا غنائی مزاج بالکل متغلب نہ ہو جائے۔ شکسپیئر کے ڈرامے
اسی لئے اب تک بے نظیر ہیں کہ انگریزی زبان کا مزاج اسنا متغلب نہیں ہوا کہ کوئی اور شکسپیئر پیدا ہو سکے۔ ہمارے ان
دلی کے بعد زبان صفائی کے بہت سے مرحلوں سے گزری ہے لیکن اس کے غنائی مزاج میں کوئی فرق نہیں پڑا۔ یہی وجہ ہے
کہ دلی کے بعد میں نے غالب کا نام تو لیا ہے لیکن ساتھ ہی یہ بھی کہہ دیا ہے کہ اگر غالب کا دیوان کلاسیک ہے تو بہت کم رتبہ
کلاسیک ہے۔ کہ روایات عشق کے سلسلے میں جو کچھ کہا جا سکتا تھا وہ دلی نے کلاسیکی اسلوب میں کہہ دیا ہے۔ غالب ابھی دو تین
سوسال اور لگیں گے تو اردو کا غنائی مزاج بدلے گا۔ واضح رہے کہ غنائی مزاج کی تبدیلی نئے اوزان کی اختراع کے بغیر
ممکن نہیں۔ اب تک جو تجربات اس سلسلے میں ہوئے ہیں ان کی اہمیت فقط اتنی ہے کہ تجربہ کرنے والوں کو وقت کار کا اندازہ
ہوا ہے اور ان میں بنیادی تبدیلی یا تصرف موسیقی سے گہری آشنائی کا متقاضی ہے۔ یہاں حالت یہ ہے کہ ہمیں سرے سے
اپنے اوزان ہی مستحضر نہیں ان میں تصرف ہم کیا کریں گے بہر حال دو تین سو سال کی مدت اتنی زیادہ نہیں۔ اس کے بعد بھی اگر کوئی

دل کا شیل پیدا ہو جائے تو یہ سمجھوں گا کہ ہم نے بڑا کمال کیا۔

ہیئت اور پیکر کے سلسلے میں کلاسیکی اسلوب کے متعلق ایک اور بات کہنی بھی ضروری معلوم ہوتی ہے جذبے کی آہٹ تو کلاسیک میں بہر حال دھیمی ہوتی ہے لیکن جذبے کی عامیانہ اور متبذل شکل بھی کلاسیک میں نظر نہیں آتی۔ کم و بیش فردوسی میں حافظہ میں آتی ہیں رکیک شعر ہرگز نہیں گئے۔ اللہ ماشاء۔ اوریوں یہ پیانے بولتے رہے ہیں کہ رکیک شعر کہا ہوتا ہے۔ اس بات کو بھی ملحوظ خاطر رکھنا چاہیے۔ واضح رہے کہ کلاسیکی اسلوب کا ابتذال سے پاک ہونا دراصل اس کی معنوی بلندی کے ساتھ مطابقت ہے کیونکہ یہ کیسے ممکن ہو سکتا ہے کہ کلاسیک میں مفہم تو عالی منزلت ہوں اور اسلوب عامیانہ، رکیک نجیف اور بازاری ہو۔

خلاصہ کلام یہ ہے کہ جہاں تک معانی، مغز اور خیال کا تعلق ہے، کلاسیک ایک تو ان مطالب پر مشتمل ہوتا ہے جو آفاقی اور عالمگیر ہیں دوسرے اخلاقی حاسے کا حامل ہوتا ہے۔ تیسرے کلاسیک کی تصنیف اس وقت ہوتی ہے جب ماحول سازگار ہوتا ہے اور بالعموم اس کے بعد متعلقہ ملت یا قوم کا سیاسی اور معاشرتی زوال شروع ہو جاتا ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے کلاسیک کے اسلوب میں :-

۱۔ سنان۔ اعتدال اور وقار پایا جاتا ہے۔

۲۔ جذبے کی شدت کی بجائے احساس کا استیکام ہوتا ہے۔

۳۔ کلاسیک کا اسلوب زبان کے تمام امکانات معنوی کا حامل ہوتا ہے۔

ان تمام باتوں کے باوصف کلاسیک کی شناخت بہ سرور زمان ہوتی ہے آخر میں ایک بات کہہ دینی ضروری معلوم

ہوتی ہے کہ کلاسیک اور چیز ہے اور کلاسیکی روایت اور چیز ہے۔ کلاسیکی اور رومانی روایت کے باہمی اختلافات سے

مجھے بحث نہیں کہ آخر کار ہر رومانی روایت کلاسیکی بن جاتی ہے لیکن یہ سرور کہہ دینا چاہیے کہ اردو کی کلاسیکی روایت جہاں

تک شعر کا تعلق ہے ایک ہی ہے جس کے علمبردار ولی، درد، مصطفیٰ اور غالب ہیں۔ لکھنوی اور دہلوی دبستان کی تفریق

غیر فطری، مصنوعی اور بے معنی ہے۔

ادب اور احتساب

ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری

ادبی اصطلاح میں جس تحریک کو ”جدید ادب“ کہتے ہیں اس کی عمر کچھ زیادہ نہیں ہے۔ مغرب میں اس کا ارتقائی کوئی ساٹھ ستر سال پہلے ہوا اور مشرق میں اس نے گزشتہ تیس سال کے اندر اندر جنم لیا۔ اس تحریک کے ساتھ ادب میں مضامین کے بہت سے نئے دفر کھلے۔ اور بہت سے نئے تجربے ہوئے اور سہو رہے ہیں۔ جدت، ندرت، یا تجربہ کی ایسی یورش پہلے کبھی ادبی زندگی پر نہیں ہوئی تھی۔ (یہ مراد نہیں کہ لازمی طور پر ان تجربوں سے ادب میں عظمت پیدا ہو رہی ہے۔ ماننا پڑے گا کہ کسی حد تک ان سے انتشار بھی پیدا ہوا ہے۔ گو ادب کے افق میں وسعت ضرور پیدا ہو گئی ہے۔ یہ محض پر تو ہے زندگی کی تیز رفتاری کا۔ بیسویں صدی میں تاریخ کے قدم بہت تیز ہو گئے ہیں۔ اور ادب کا بوجھان، زندگی کے ہنگامے کی عکاسی اور غمازی کے سوا کچھ نہیں۔ تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جدید ادب کے رجحانات پر اس قدر شور و اویلا کیوں مچتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ادیب اختراع و ایجاد تو نہیں کرتے۔ بہر صورت تخیل بھی کسی نہ کسی عنوان سے انسانی تجربے اور مشاہدے کا محتاج ہے۔

عہدِ حاضر کا ادیب جن پری، یا بھوت، کے قصے نہیں لکھتا۔ وہ کسی نہ کسی انداز میں زندگی اور انسان کا ذکر کرتا ہے۔ بہت ممکن ہے کہ اس نے زندگی کے ایک ہی رخ کو دیکھا اور انسانیت کے چہرے کی ایک ادھ لکیری بڑھی ہو۔ بہر حال اس نے یہ سب کچھ زندگی کے آئینہ خانے میں ہی دیکھا ہے۔ پھر کیا وجہ ہے کہ بہت سے لوگ اس ذکر کو پڑھ کر چیخ اٹھتے ہیں اور الزام لگاتے ہیں کہ یہ ان کی تصویر نہیں بلکہ ان کا کارٹون ہے۔ اگر تجزیہ کیجئے تو وجہ یہی معلوم ہوتی ہے کہ زندگی کی سرعت اور انتشار نے انسانوں کو بالکل سراسیمہ کر دیا ہے۔ ان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ کیا ہو رہا ہے۔ اور وہ کہاں جا رہے ہیں۔ وہ خائف ہیں اور برشے کو خوف و شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ جو قدیں انہیں عزیز تھیں اور چہنیں وہ دائم اور لافانی سمجھتے تھے۔ وہ سکون کی طرح بادِ مخالف

سے اُٹھی سمت اڑ رہی ہیں۔ اور زندگی باؤ لے اونٹ کی طرح بھاگ رہی ہے۔ اس انتشار کی تہذیبی اہمیت کیا ہے؟
یہی کہ وہ تہذیب جو مغرب میں لیبرنزم اور صنعتی سرابیہ داری کے سنجوگ سے پیدا ہوئی تھی۔ اور مشرق میں فقہانہ
استبداد اور جاگیر داری کے میل سے بنی تھی۔ اب ختم ہو چکی۔ اس کی جگہ ہنوز کسی نئی تہذیب نے نہیں لی۔ البتہ ان تہذیبوں
کے کھنڈروں میں عوامی تہذیب کی دیواریں چنی جا رہی ہیں۔ گو یہ سچ ہے کہ ابھی اس عمارت کا نقشہ صاف نہیں۔

اس انتشار کا تمدنی مافیہ کیلئے بھی کہ مکانیکی تمدن عام ہوتا جاتا ہے۔ جو سراسر بے روح تو نہیں لیکن روحانی
کش مکش میں مبتلا ضرور ہے۔ یکش مکش وسیع معنوں میں مشین و انسان کے درمیان ہے۔ کہ کون کس کا حکم کرتا ہے۔
اس کش مکش کا فیصلہ اس مسئلہ کے حل پر منحصر ہے کہ مشین کا مالک فرر ہے گا یا جماعت رہے گی۔

تہذیبی قدروں کا یہ انتشار اور یہ تمدنی کش مکش ہر طرف زور شور سے جاری ہے۔ اور منظر ہے زندگی کے
دو متضاد تصوروں اور سماجی نظاموں کے اختلاف کا۔ انسانیت نے صدیوں میں جو قصور دکھایا مٹی کے گھرو
ندے بنائے تھے۔ اور جو روحانی یا خیالی شیش محل کھڑے کئے تھے وہ سب لوٹ رہے ہیں۔ ان کی جگہ نئی تعمیر
بھی ہو رہی ہے لیکن گرتی اور بٹتی ہوئی دیواروں کا شور و شغب ایسا نہیں کہ اعصاب کو ہلانے لگے۔

اسی سماجی ہیجان اور انتشار کی ادبی عکاسی کا نام ”جدید ادب“ ہے۔ یہ پوچھنا سراسر جہالت ہے کہ
ادب میں اس قسم کی تحریک کیوں شروع ہوئی۔ نہ زندگی ایسی کروٹ لیتی نہ ادب میں یہ تحریک آتی۔
ادب تو کیا سوچ بچار رہن سہن، نشست و برخاست، مصوری و موسیقی، شاعری، ہیاہ، غرض کہ ہر انسانی
عمل میں کا یا پلٹ سی ہو گئی۔ ادب میں یہ سکت کہاں کہ دنیا میں اتنا بڑا انقلاب پیدا کر سکے۔

سماج کی تنظیم معاشی اور جنسی مسائل کے حل کے لئے بنوا کرتی ہے۔ یہ الگ سوال ہے کہ جنسی زندگی کس
حد تک معاشی تعلقات کی مرہون منت ہے۔ بہر صورت جب تک معاشی اور جنسی زندگی میں کسی قسم کا
توازن باقی رہتا ہے یہ نظام چلتا رہتا ہے۔ جہاں توازن بگڑا انتشار شروع ہوا۔ جنسی زندگی میں یہ
انتشار، شادی کے ادارے، انحطاط، جنسی کجروی اور عام عیاشی کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے۔ معاشی زندگی
میں اس کا اظہار، ہڑتال، طبقاتی کش مکش، جنگ و جدال وغیرہ کی صورت میں ہوتا ہے۔ معاشی مسائل کا عہد
آفریں مختصر کارل مارکس اور جنسی مسائل کا سب سے نکتہ رس نابض فرائیڈ تھا۔ خیال کی دنیا میں ڈارون کے علاوہ
یہی دونوں اس دور کے علمبردار ہیں۔ ان کے بعد جماعت یا فرد کی زندگی بے تعلق حادثات اور اتفاقات کی
کہانی درہی۔ کوئی ان کے خیالات کو قبول کرے یا نہ کرے۔ لیکن مانتا پڑے گا کہ انہوں نے زندگی کو جانچنے

اور ناپنے کے ایسے پیمانے وضع کئے جنہوں نے انسان کو ایک نئی سمت پر لگا دیا۔ اب زندگی پُر اسرار نہ رہی اور اس کے امکانات اس حد تک وسیع ہو گئے کہ ان کا اور چھوڑ نہیں ملتا زندگی کے ہر شعبہ کی طرح ادبی تحریک کو بھی لامحالہ ان کے خیالات سے اثر انداز ہونا چاہیے تھا۔

جدید ادب بھی بڑی حد تک معاشی اور جنسی مسائل کے بیان، تجزیہ اور تنقید میں مصروف ہے۔ اس تحریک میں مختلف رجحانات کارفرما ہیں۔ اور مغرب میں ان کی باہمی تفریق واضح ہے۔ البتہ اردو میں ان سب پر ترقی پسندی کا سیل لگا ہوا ہے۔ اس غلط فہمی کے مختلف اسباب ہیں۔ ایک تو عام ناظر کی پست تہذیبی سطح، دوسرے اوسط نقاد کی کم علمی، تیسرے بعض ترقی پسندوں کا سیاسی جذبہ جو پہلے ”متحدہ محاذ“ کے جھنڈے تلے زیادہ سے زیادہ لوگوں کو جمع کرنے کے حق میں تھا۔ یہ سچ ہے کہ اب یہ حضرات اپنی سیاسی مصلحتوں کے پیش نظر اس محاذ کو اپنے گروہ تک محدود کر رہے ہیں۔ لیکن ابتداء میں جو غلط فہمی پیدا ہو چکی تھی۔ وہ اتنی جلد زائل نہیں ہو سکتی ورنہ سچ تو یہ ہے کہ اردو ادب کے نئے دور میں بھی مختلف رجحان ابھر آئے ہیں۔ فرق یہ ہے کہ ان میں کوئی تاریخی تسلسل نہیں۔ یورپ میں رومان پسندی، حقیقت نگاری، فطرت نگاری، اشاریت پسندی، رومانی انقلابی پسندی، تحلیل نفسی اور اسی قسم کے دیگر ادبی رجحانات کی حدود مکان و زمان کے اعتبار سے قائم کی جاسکتی ہیں۔ لیکن اردو ادب میں اس قسم کی حد بندی مشکل ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ہماری جدوجہد نے ایک مختصر سے دور میں مستقل اور متعین تاریخی دوروں کو عبور کرنے کی کوشش کی ہے۔ لہذا یہ توقع عجیب ہے کہ ہمارے یہاں لاتعلقی شکل واضح اور صاف ہوگی۔ چنانچہ ادبی زندگی میں بھی مختلف رجحانات کا ایک دوسرے سے وابستہ بیوکر خلفشار پیدا کرنا تعجب کا مقام نہیں۔ بھٹوڑی سی مدت میں بہت سے ادبی رجحانات ابھرتے دبتے آئے ہیں۔ ان میں سے کچھ تو یہاں کی آب و ہوا کی پیداوار ہیں۔ اور کچھ محض کتابی مطالعہ سے مصنوعی طور پر تحریر بند ہوئے ہیں۔ بیک وقت بہت سی نئی چیزوں کو پڑھ کر ناظر یا نقاد گھبرا جاتا ہے۔ یہ تو وہ سمجھ ہی جاتا ہے کہ یہ کوئی نئی چیز ہے۔ روایتی ادب سے ان تحریروں کے فصل کو سمجھنا چنداں شکل نہیں۔ اسلوب و زبان کی اجنبیت پرانے مسائل کا نئے طریقے سے جائزہ یا نئے مسائل سے روشناسی، پھر کئی لکھنے والوں کا یہ عزم کہ کوئی ایسی انوکھی بات کہیں کہ جس سے پڑھنے والا ہڑبڑا جائے۔ وغیرہ وغیرہ لیکن ان ساری باتوں کا مفہوم اور منشا ایک نہیں ہوتا یہ ضروری امر نہیں کہ

جو ادیب بھی کچھ روی کا ذکر کر رہا ہے وہ اس کے حق میں بھی ہے۔ اور یا جو گھریلو زندگی کی برکتوں کا ذکر کر رہا ہے وہ لازمی طور پر اخلاق کا کوئی اعلیٰ تخیل بھی پیش کرتا ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ نظم آزاد میں یکساں طور پر ترقی یا تنزل ہی کی باتیں کہی جاتی ہوں یا ہر غزل میں روایت یا انحطاط کی ہی جھلک ملتی ہو۔

دنیا میں جو کچھ ہوتا آیا ہے۔ یا ہو رہا ہے۔ اس کا ذکر ادب میں ہوگا۔ خالص ادبی نقطہ نظر سے ان واقعات میں سے مناسب موضوع کا انتخاب ایک اہم ادبی نکتہ ہے۔ لیکن اگر کسی عجوبہ روزگار واقعہ کو بھی ادبی تخلیق کا موضوع بنا جائے تو کوئی اخلاقی جرم سرزد نہیں ہوتا۔ اصل چیز موضوع کا بیان ہے بعض ایسی انسانی قدیریں ہیں جو منطقی یا فلسفیانہ موٹنگائیوں سے بالاتر ہیں۔ اور انہیں مانے بغیر نہ کوئی تہذیب باقی رہتی ہے نہ کسی ادبی تخلیق کی ضرورت باقی رہ جاتی ہے۔ مثلاً کسی بھی تہذیب یا فلسفہ کا علمبردار اس کا روادار نہ ہوگا کہ وہ سرعام ننگا ناچنے لگے۔ ناچ اور ننگے ناچ میں صرت لباس کا پردہ نہیں۔ جیسے جی ہم سڑک پر ننگے ناچ کا جواز ثابت کرتے ہیں۔ ہم خاص قسم کی بہیمیت، نزاجیت اور انحطاط کی تائید کرنے لگتے ہیں۔ غرض یہ کہ بعض مفروضات کو ہم نے اس لئے تسلیم کر لیا ہے کہ ان کے بغیر کسی قسم کی تہذیب یا زندگی باقی نہیں رہتی۔

اگر یہ مفروضہ مان لیا گیا تو پھر اس رحمان پر بحث آسان ہو جاتی ہے۔ جسے فحش نگاری کے نام سے یاد کیا جاتا ہے یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ ہر جگہ کا آدمی جنس کے معاملہ میں پرے درجے کا منافق ہوتا ہے۔ اخلاق کے بلند بانگ دعوے کرنے سے پہلے وہ ذرا اپنے باطن کو مٹھول کر دیکھے کہ جنس کے متعلق وہ خود کیا سوچتا اور محسوس کرتا ہے۔ یہ ایک تاریک غار ہے اور لا شعور تو دور، انسان کا اپنا شعور جنس کے معاملہ میں عموماً اس قدر کجرواؤں پر آگندہ ہوتا ہے کہ زبان کو اس کے بیان کا سلیقہ نہیں آتا۔ جنس قدیم ادب کا مرکزی نکتہ ہے۔

حسن و عشق، ہجر و وصال وغیرہ کے رنگارنگ تذکروں سے قدیم ادب اٹا پڑا ہے۔ البتہ جنسی زندگی کا تجزیہ نہیں کے برابر ہے۔ اور جنسی مسائل کو سوچنے کی علمی صلاحیت بھی نہیں ہے نہ اسے سمجھانے کی اخلاقی جرأت ہے نہ حقیر یہ کہ عورت کے جسم اور مرد کی ہوس کا ذکر تو ہے لیکن عورت کے ذہن اور روح کی طرف کوئی توجہ نہیں ہے اور نہ مرد کی ہوسناکی پر ناقدانہ نظر ہے سو اس لیے کہ اس باب میں جدید ادب کا رویہ کیا ہو۔ زندگی کے اتنے اہم مسئلہ کو وہ نظر انداز تو نہیں کر سکتا۔ جس پر ہر فرد کی خوشی اور غم کا بڑی حد تک انحصار ہے۔ ہاں اگر جنسی زندگی کے انحطاط پر کوئی بغلیں سجائے اور اس کی تحریر کو پڑھ کر ناظر کا جی اسی قسم کی کجروی کی پیروی کے لئے لپچائے تو بے شک یہ رویہ معیوب اور قابل سرزنش ہے۔ لیکن ظلم ہوگا اگر سہلج ایک طرف تو اپنے دیوان خانوں میں دبی

آواز میں فحش قہقہے سننے اور سنایا کرے اور اخباروں میں جنسی امراض کے اشتہاروں کو چٹخارے بھر بھر کر پڑھا کرے، نیز عامیانه فلموں میں عامیانه رویان کی ترفیب دیا کرے۔ لیکن احتساب کا دندا صرف اس ادیب پر ہی تانے جو اپنی فحش قصوں اشتہاروں اور فلموں سے ترغیب حاصل کرتا ہے۔ اور اپنی لوگوں کو مخاطب کرتا ہے جو ان فحش تحریروں کے ہیر واد ہیر وئیں ہیں۔ ضبط نفس، ضبط قلم کے لئے ضروری ہے اور اس ضبط کے بغیر کوئی تحریر اعلیٰ ادب کے زمرہ میں شامل نہیں کی جاسکتی۔ لیکن یہ ضبط کسی خارجی احتساب سے پیدا نہیں ہوتا جب تک سماج کی تہذیبی اور اخلاقی سطح بلند نہیں ہوتی ادب سے کسی بلند اخلاقی معیار کی توقع محض حسن ظن ہے۔ اب اگر سماج ادیب سے پیغمبر اور صلح کا کام لینا چاہتا ہے تو بات دیکھری ہے۔ احتساب اور ضبط کا فرق ظاہر ہے۔ احتساب کا مقصد کسی چیز کو جبراً بدلتا ہے اور ضبط کا مقصد کسی فاسد روش کی اصلاح کرنا ہے۔ لہذا احسن تو یہ ہوگا کہ سماج اپنے نظام میں ایسی اصلاح کرے جس سے وہ سارا فاسد مادہ چھٹ جائے جو فحش نگاری اور اس قسم کی کجروی کو پیدا کرتا ہے۔ اخلاقی بندی، سماجی بہتری کی محتاج ہے۔ فحش نگاری کو مرض کی علامت سمجھا جائیے۔ وہ بذات خود کوئی مرض نہیں۔ گو اس میں مصنف کی ذہنی کجروی کو بھی دخل ہو سکتا ہے۔ تمام جنسی ادب کو فحشیات سے تعبیر نہیں کر سکتے۔ اس ادب کا ایک باب وہ بھی ہے جو نفسیات کی دور میں سے انسان کے باطن کا جائزہ لیتا ہے۔ اس جائزہ سے انسان کی جو تصویر بنتی ہے۔ وہ بلاشبہ حسین نہیں ہوتی۔ لیکن جب باطن بدلتا ہے تو آئینہ کا کیا تصور؟ آئینہ کو توڑنے سے بد صورتی تو دور نہ ہوگی۔ اس قسم کے ادب پر سماج کی جھنجھلاہٹ اس بند کی یاد دلاتی ہے جو آئینہ میں اپنی شکل دیکھتا اور پھر اسے توڑ کر پھینک دیتا ہے۔ ہاں یہ ماننے کی بات ہے کہ اردو میں جو جنسی ادب پیدا ہو رہا ہے۔ اس میں عام طور پر کچھ ادھکچرا پن اور کچھ چھچھورا پن بے گاہکوں کے بعد مرد آپس میں سر جوڑ کر جو فحش قہقہے سناتے ہیں۔ اور اس تفریح سے چورن کا کام لیتے ہیں۔ کچھ ایسی ہی بات ہے۔ اس گون کی تحریروں میں عظمت کا کیا ذکر؟ نہ کسی قسم کی نکتہ دہی ہوتی ہے نہ کوئی ادبی حسن۔ اس قماش کے محرر یہ سمجھنے سے تاصر ہیں کہ خاموشی بھی بہت بڑی ریاضت ہے۔ اگر کہنے کے لئے کچھ نہ ہو یا کہنا نہ آئے تو خواہ مخواہ کی بجواس سے کیا حاصل؟

اب رہ گیا وہ ادب جس کا تعلق معاشی مسائل سے ہے۔ اور جس میں سماجی مسائل پر کسی نہ کسی عنوان سے تعمیری تنقید کی جھلک ملتی ہے۔ صحیح معنوں میں اسی کو ترقی پسندی سے محمول کیا جاسکتا ہے

کیونکہ اس کا منشا سماج کو ترقی کی راہ دکھانا ہے۔ اس ادب میں ان معاشی مسائل کا ذکر ہوتا ہے۔ جو کہیں
 استحصال کو، کہیں انقلاب کو، کہیں قحط، فاقہ کشی اور جنگ کو جنم دیتے ہیں۔ یہ ادب بھی بعض حلقوں میں نا
 پسندیدگی، خفگی یا خوف کی نظر سے دیکھا جاتا ہے۔ اس اعتراض کی نوعیت ادبی نہیں ہوتی۔ بلکہ نکتہ چینی کو شروع
 سے یہی بات پسند نہیں کہ سماجی بے چینی کا ذکر کسی بھی عنوان سے ہو اگر کوئی افسانہ اس لئے بُرا کہا جائے کہ وہ افسانہ
 کے اعتبار سے بُرا ہے۔ اور اگر شعر اس لئے پسند نہ آئے کہ اس میں کوئی خوبی نہیں تو بات سمجھ میں آتی ہے۔
 لیکن افسانہ یا شعر کا محض اس لئے بُرا ہو جانا کہ وہ فلاں موضوع سے بحث کرتا ہے یا فلاں سے گریز کرتا ہے
 تنقید اور ادب کے منشا کو ہی ختم کر دیتا ہے۔ اس قسم کے اعتراض کا مفہوم یہ ہوا کہ فنی تخلیق کا دائرہ بعض مضامین
 تک محدود رہے۔ اور ان مضامین سے نظر بچا کر گزر جائے جن کا تعلق محاسب کی جیب یا حاکم کے اختیار سے
 ہے جن ملکوں نے جمہوریت کو اپنی زندگی کا شعار بنایا ہے وہ جانتے ہیں کہ اظہار اور تنقید کا حق آزادی کی ضمانت
 ہے۔ اور اس کے بغیر تہذیبی زندگی قطعاً ناممکن ہے۔ جب تک کوئی مصنف انسانیت سے غداری کی تلقین
 نہیں کرتا وہ یہ مطالبہ کر سکتا ہے کہ سماج اسے تخلیق کی کئی آزادی دے۔ جن ملکوں میں جمہوری اور انسانی
 قدروں کا احساس کم ہے ان میں اس تخلیقی آزادی کی ضرورت اور بھی مستلزم ہو جاتی ہے۔

اتنا کہنے کے بعد بھی بات جہاں کی تہاں رہ گئی۔ شروع میں ہم نے پوچھا تھا کہ جب موضوعات
 ادب عام زندگی سے عبارت ہیں۔ تو ان کے ذکر کو معیوب کیوں سمجھا جاتا ہے ایک سبب تو یہ ہے کہ اس قسم کے
 ادب میں فنی خامیوں کے باوجود، سنجیدگی اور شدت ہوتی ہے۔ مصنف محض تفریح کے لئے نہیں لکھتا، محسوس
 کر کے لکھتا ہے۔ اور ناظر کے احساس کی پرواہ نہیں کرتا۔ جو قدریں اور ادارے اسے ناپسند ہیں ان کی جانب تحقیر اور
 تضحیک کا لہجہ بھی اختیار کر لیتا ہے۔ مگر ناظر کو یہ گرمی کلام ناپسند ہے۔ وہ تو سرے سے یہ چاہتا ہی نہیں کہ اس کے
 محبوب عقیدوں یا عزیز تعصبات کی تنقید کی جائے۔ زندگی کے سونے پن میں اس کے پاس ان عقیدوں اور
 تعصبات کے سوا باقی ہی کیا رہ گیا ہے۔ انھیں تاریخ اور عقل نے رد کر دیا ہو، تاہم وہی اس کے مایہ حیات ہیں۔ ان
 کی نکتہ چینی اسے برداشت نہیں اور جب مغتیب کا بوجھ تیکھا ہو تو وہ تلملا اٹھتا ہے مصنف کی نیک نیتی میں
 شبہ نہیں۔ اس کا تجربہ مشاہدہ اور مطالعہ قابل اعتناء بھی، لیکن اس کی صاف گوئی اور خلوص میں شک نہیں۔
 مشکل یہ ہے کہ محاسب کو یہی سنجیدگی ناپسند ہے۔ اگر لکھنے والا کوئی شعر گوں گنا کر یا پھبتی کہہ کر چپ ہو جاتا تو مضائقہ
 نہ تھا۔ لیکن یہاں تو چور بازار، دیوان خانہ، کلب، محل وغیرہ کے اندھا دک جھانک رہا ہے۔ اور وہاں کی زندگی

کا خاک اُڑایا جاتا ہے۔ چور زمیندار، یا مہاجن کو تو یہ چیزیں پڑھ کر ڈر لگے گا، یہی کلب اور دیوان خانہ کے ساکن یوں برہم ہوتے ہیں کہ ان کی خودی کو چوٹ لگتی ہے۔ اپنی دانست میں تو وہ تہذیب اور شائستگی کے پتلے ہیں لیکن جب کہا جاتا ہے کہ ان کی زندگی نری کھوکھلی اور بے معنی ہے تو ظاہر ہے کہ وہ خفا ہوں گے اور کہنے والے کی زبان بندی کا مطالبہ کریں گے۔

انصاف کا تقاضا ہے کہ محاسبوں کے اس نئے گروہ کا بھی ذکر کیا جائے۔ جو ناظروں پر نہیں بلکہ بعض مصنفوں پر مشتمل ہے۔ ان میں ہر فحاش کے محرر شامل ہیں۔ کسی ایک جماعت یا گروہ کا ذکر نہیں۔ اس کا رویہ کچھ اس قسم کا ہے: ہمارے گروہ کا ہر فرد جو کچھ لکھتا ہے اس کا ہر لفظ متبرک ہے۔ گو ان کی بہت سی ایسی تحریریں پیش کی جاسکتی ہیں جو انہی کے فلسفہ حیات کی گسوٹی پر کھوٹی اتریں گی۔ لیکن چونکہ وہ ان کے قلم سے نکلی ہیں لہذا مستند اور قابلِ تعلیم ہیں اور کسی کو حق نہیں کہ ان پر نکتہ چینی کرے۔ ان کے گروہ سے جو باہر ہے وہ اگر وہی سوچتا اور لکھتا ہے جو انہی کے فلسفہ حیات کے مطابق ہے۔ تاہم وہ مردود اور مطعون ہے۔ کیونکہ وہ یا تو ذاتی طور پر اس سے ناواقف ہیں یا ناراض ہیں۔ یعنی ان کے نزدیک ادب وہ چیز ہے جو ان حضرات کی ذاتی مصلحت اور نجی تعلقات سے عبارت ہے۔ کسی نے زبان کھولی اور انہوں نے فوراً اسے ذات باہر کیا۔ اور اس کے خلاف فتویٰ لگایا۔

یہ مولویوں کا رویہ ہوا کرے ادیبوں کا شیوہ نہیں۔ ہر رسالہ یا ادارہ کو حق حاصل ہے کہ اپنے لئے کوئی معیار، عقیدہ، یا اصول مقرر کرے اور اس پر سختی سے قائم رہے۔ لیکن تحریر کو پڑھنے سے پہلے لکھنے والے کا نام دیکھنا اور محض نام کی بنا پر اسے سراہنا یا رد کرنا ایک ایسا فعل ہے جس کا کوئی جواز نہیں۔ اس قسم کی ادبی ڈکٹیٹری، تخلیقی ادب کے لئے نہایت مضر ہے۔ جو ادیب اس قسم کے احتساب کے حق میں ہیں ان کے متعلق میرا قیاس ہے کہ یا تو وہ ذاتی منفعت کے لئے اپنے حریفوں کو گرانے کے جتن کرتے ہیں اور یا دانستہ یا نادانستہ اپنے فلسفہ حیات سے منافعت برتتے ہیں۔ ان کی نیت کچھ بھی ہو مہر عورت وہ ایک ایسی روایت قائم کر رہے ہیں جو تہذیب فن اور ادب کے منشاء کے خلاف ہے۔

اگر تخلیقی ادب اور فن کے لئے اظہار کی نکلی آزادی کو تسلیم کر لیا جائے تو اسے نراجیت

سے محفوظ رکھنے کی ضمانت کیا ہو سکتی ہے۔ یہ ایک اہم مسئلہ ہے۔ کیونکہ آزادی کے ساتھ حقوق بھی ہوتے ہیں۔ اور فرض بھی عائد ہوتے ہیں۔ احتساب کے حامی یہ کہیں گے کہ ادب کو نرا جیت سے بچانے کے لئے کسی نہ کسی شکل اور حد میں احتساب ناگزیر ہے۔ لیکن حق اور فرض کا احساس سماجی شعور اور ضبط نفس کا محتاج ہے۔ اسی طرح سماجی تقاضوں اور ادبی قدروں کی ہم آہنگی کسی بیرونی احتساب کی نہیں بلکہ اس آئین کی پابندی ہے۔ جو ادیب کا سماجی اور فنی شعور اس پر عائد کرتا ہے۔

یہ سچ ہے کہ یہ شعور بڑی مشکل سے پیدا ہوتا ہے۔ اور اس کی پرورش ہی ادیب کی سب سے بڑی ریاضت ہے۔ اس شعور کے لئے ادیب کی اپنی جستجو اور جدوجہد تو شرط اول ہے ہی۔ لیکن ساتھ ہی ساتھ ناظر کی تہذیبی سطح اور ادبی تنقید کے معیار پر بھی بہت کچھ منحصر ہے۔ ظاہر ہے کہ اگر ناظر کا ذوق جاسوسی ناول اور رومان سے آگے نہ جا سکے اور ادبی تنقید سے مراد اپنے دوستوں کی ستائش اور نا آشناؤں کی بھجور تذلیل ہو تو اچھے ادب پر خاک اور دھول کی تہ پڑ جاتی ہے۔ جسے زمانہ کی ہوا دیر میں اُڑاتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ تخلیق کا قانون ان ساری دشواریوں پر حاوی آ جائے، لیکن ادب کی ترقی میں بڑے رخنے پڑتے ہیں۔ اور ناسازگار ماحول صحیح شعور کی اکٹھان کو کچلنے لگتا ہے۔

ادیب کی ریاضت اور ناظر کی تہذیبی سطح کے متعلق میں یہاں کچھ نہیں کہنا چاہتا۔ یہ سخن گسترانہ باتیں ہیں۔ ادیب اور ناظر اپنے اپنے گریبان میں منہ ڈال کر اپنی اپنی حیثیت خود پہنچان لیں۔ البتہ تقسیم ہند کے بعد اردو میں ادبی تنقید نے عام طور پر جو رنگ اختیار کیا ہے۔ اس پر کچھ کہنا ہی پڑے گا۔ یہ عام روش کا ذکر ہے، کسی خاص مدرسہ فکر یا کسی خاص رجحان کی طرف اشارہ نہیں برصغیر کی سیاسی اور جغرافیائی تقسیم نے اردو کے ادبی حلقوں کو بھی بانٹ دیا اور انھیں الگ الگ مسائل سے دوچار کر دیا۔ ادبی سند کا تسلسل ٹوٹ گیا۔ اور وقتی اخراجات سے فائدہ اٹھا کر موقع پرست لوگوں نے اصول پرستی کی بھاری بھر کم قبائیں اوڑھ لیں۔ اور بزرگ خود ادبی لیڈر اور ڈکٹیٹر بننے کی کوشش کرنے لگے اگر کوئی مدرسہ فکر یا ادبی رجحان گروہ بندی کی شکل اختیار کرے تو مضائقہ نہیں۔ لیکن اس کا جواز صرف اس وقت ثابت ہوتا ہے جب وہ اپنے نظریوں اور قدروں پر ایمان داری سے پابند رہیں۔ اور اس میں اپنے پرانے کی تخصیص ہرگز نہ کریں۔ لیکن ایمان کی بات یہی ہے کہ

اردو میں ایسا نہیں ہوتا۔ جو جتنے زور سے نعرہ بلند کرتا ہے۔ ذاتیات کی دلدل میں اتنا ہی گہرا دھنس جاتا ہے۔
 ایسی وجہ اس انتشار اور پراگندگی کی ہے جو تقسیم ہند کے بعد اردو کے مختلف ادبی حلقوں میں عام ہو گئی ہے۔ ایک دوسرے
 کی تعریف کے لئے خفیہ معاہدہ کرنا اپنے ذاتی مخالفوں کے خلاف جھوٹا پرچار، ان کے بائیکاٹ کے لئے رسالوں اور
 ناشروں سے ساز باز۔ یہی نہیں بلکہ اپنے ہم خیال لیکن ذاتی مخالف ادیبوں کی اغیار سے رپورٹ اور تجارتی مفاد
 کو اصول کا بہرہ دے کر رسالوں کو بڑھانے اور گرانے کی کوششیں یہ اور اسی قسم کی بہت سی ذلیل
 حرکتیں ادبی اصولوں کے نام پر کی جا رہی ہیں۔ جو اپنے دوست ہیں۔ ان کی ساری خطائیں معاف، ان کی ہر تحریر
 ادب پارہ، اور شامکار اور ان میں سے ہر ایک دنیا کا بہت بڑا شاعر اور ادیب، لیکن جو اپنے گروہ میں نہیں۔ وہ
 مردود اور مطعون، اس کی بھی بحث نہیں کہ ان کی تحریریں اپنی کے اصولوں کے خلاف ہیں۔ اور جنہیں وہ گالیاں
 دیتے ہیں ان میں سے کئی ان سے بہتر طریقہ سے ان کے اصولوں کو سمجھ سکتے ہیں۔ معاملہ تو ذاتی تعلقات کا ہے
 زیادہ تفصیل میں جانے کی ضرورت نہیں۔ یہ ہر طرف اور آئے دن ہو رہا ہے۔

اس قسم کی منافقت اور اوچھاپن ادب اور تہذیب کے لئے باعث ننگ ہے۔ اور وقت آگیا ہے کہ
 حکم کھلا اس کی مذمت کی جائے۔ بعض موقع پرست محرر لیڈری اور ڈکٹیٹری کے خواب فرگوش میں مصروف
 ہیں۔ اور کمال بے حیائی سے اپنے اصولوں کو اپنے تنوں تلے کچل رہے ہیں۔ کیونکہ انہیں یہ غرہ ہے کہ وہ اور
 ان کے چیلے گلا بچھاڑ کر اتنی زور سے چلا سکتے ہیں کہ سمجھ کی بات کسی کے کان پر ہی نہیں سکتی۔

لیکن یہ بھرائی کیفیت عارضی ہے۔ ان حضرات کی ابد فریب سے اہل نظر بے خبر نہیں۔ وہ سمجھتے
 ہیں کہ احتساب کی یہ نئی شکل سب سے زیادہ مہیب اور ناپاک ہے۔ کیونکہ اس کے جراثیم ادب
 کی کوکھ میں بکلا رہے ہیں۔ اور اگر ان کا علاج نہ ہوا تو یہ سارے جسم کو مٹا ڈالیں گے۔

یہ امید ہے کہ ہر ایمان دار ادیب بے باکی اور دلیری سے خیال اور اظہار کی آزادی کا
 اعلان کرے گا۔ اور ہر اس احتساب کی مخالفت کرے گا جو حقیقت تہذیب اور ترقی کی آواز کو
 سوتا چاہتا ہے۔

تخیل الہام اور تکنیک

محمد ہادی حسین

”تخیل وہ نقطہ ہے جہاں ربی و بشری، دیوانگی و فرزانگی، الہام اور تکنیک، شعور و لاشعور کا دھماکا ہوتا ہے۔“ دوسرے باب میں تخیل کی مابینیت اور اور طریقہ عمل سے بحث کرتے ہوئے ہم یہ وضع کر آئے ہیں کہ کانٹ کے نظریے کے مطابق تخیل حسی معطیات سے تصورات وضع کرنے اور پھر ان تصورات سے معنی خیز کلیتیں پیدا کرنے کے عمل میں عقل کو اپنا شریک کار بناتا ہے اور اسی طرح ہم یہ بھی کہہ آئے ہیں کہ کورج جس قوت کو ثانوی تخیل کہتا ہے اس کی کاروائیاں اس کے نزدیک عقل کی مدد سے ہوتی ہیں۔ اس کے بعد کے مختلف ابواب میں بھی ہم نے جا بجا تخیل اور عقل کے باہمی تعاون کا تذکرہ کیا ہے اس باب میں ہم اس امر کی تصریح کریں گے کہ شاعرانہ تخلیق کے عمل میں تخیل کیوں کر، ایک طرف تو الہامی وجدانات کا وسیلہ بن کر اور دوسری طرف تکنیک کے عقلی و عملی مسائل کو حل کر کے، ان کی دوئی کو یقیناتی میں تبدیل کر دیتا ہے۔

اگر ہم الہام اور تکنیک کے قدیم تنازعے کا تاریخی جائزہ لیں تو ہمیں مختلف ادوار میں تین رجحانات دکھائی دیتے ہیں۔ پہلا تو یہ کہ کبھی الہام کو اور کبھی تکنیک کو زیادہ اہمیت دی گئی۔ دوسرا یہ کہ ان دونوں کے باہمی تعاون کا تصور وقتاً فوقتاً مختلف صورتوں میں موجود رہا ہے۔ تیسرا یہ کہ بحیثیت عمومی ان کے درمیان بعد دور بہ دور کم ہوتا چلا گیا ہے۔ ہومر کے زمانے تک یہ عقیدہ عام تھا کہ شعراء کلی طور پر خارجی قوتوں مثلاً جنوں، روجوں اور دیوؤں کے قبضے میں ہوتے ہیں اور یہ قوتیں جو جی چاہے ان کے منہ سے کہلواتی ہیں ہومر اور اس کے دبستان کے حماسہ نویسوں نے اس کا ردائی کو خصوصی طور پر فنون کی دیوؤں یعنی THE MUSES سے منسوب کیا۔ یہ دیویاں شاعروں کے اندر شعر گوئی کی قوت پھونک دیتی تھیں، لیکن شاعروں کو اس حد تک اپنے اور اختیار ہوتا تھا کہ جب ان کا جی چاہتا وہ ان دیوؤں کے مندروں میں جا

کر ان سے الہام طلب کر سکتے تھے۔ افلاطون نے اگرچہ اس امر کو تسلیم کیا کہ شعراء کو فنون کی دیوؤں سے کسب فیض کرتے ہیں، تاہم اس کے ساتھ ہی اس نے یہ نظریہ بھی پیش کیا کہ شاعروں کو فطرت کی طرف سے ایک روحانی قوت جس کا نام اس نے "موسیقی" رکھا، ودیعت ہوتی ہے۔ دوسری طرف اس نے ایک اور قوت کا بھی اعتراف کیا جسے وہ "تیکنی" کے نام سے پکارتا تھا۔ یہ قوت "موسیقی" سے ادنیٰ قوت تھی جو دوسرے فنون کی مشق کرنے والوں کو بھی عطا ہوتی تھی۔ سب سے معنی خیز بات تو یہ ہے کہ افلاطون نے شاعر کو ایک صانع یعنی بنانے والا کہا جس کے ضمنی معنی یہ تھے کہ شاعر کا عمل شعر گوئی کسی حد تک شعری اختیار ہی ہوتا ہے۔ ارسطو نے بوطیقا میں شاعری کو ایک طرف تو جنوں کی پیداوار کہا اور دوسری طرف ایک فطری ملکہ کو اس کا کفیل ٹھہرایا۔ یہ فطری ملکہ اسی قسم کی چیز تھا۔ جسے بعد کے زمانوں میں جوہر قابل، فطرت اور اسی کے مماثل نام دیئے گئے۔ رومنوں کے یہاں تخیل کا جو تصور تھا، یعنی ایک ایسی قوت جو شاعروں کو عالم غیب کی خبریں بھی دیتی تھی اور ان سے شعر بھی کہلاتی تھی، اس میں یہ اعتراف مضر تھا کہ شاعر محض خارجی قوتوں کے ہاتھ میں ایک آلہ نہیں ہوتا۔ علاوہ بریں یہ الہام اور تکنیک کی یک جاتی کا بھی تصور تھا۔ چنانچہ رفتہ رفتہ فنون کی دیویاں محض علم الاہنام کی تلمیحات بن کر رہ گئیں اور ان کا تذکرہ محض اشارۃً ہونے لگا۔ Inspiration یعنی الہام کا جو متوازی تصور مذہب سے مستعار لیا گیا تھا اس کی نشوونما بھی اسی کے مماثل ہوئی۔ پچھلی چند صدیوں میں وہ رفتہ رفتہ اپنے مافوق الفطرت معانی سے مبرا ہوتا چلا گیا ہے اور بیسویں صدی میں تو وہ محض وجدان کا مترادف بن کر رہ گیا ہے۔ چنانچہ اگر آج کل اس کا تذکرہ کیا جاتا ہے تو محض تلمیحی اور علامتی معانی میں۔ بلیک اور میٹس کی قسم کے شاعروں کے الفاظ غیبی کے بارے میں دعاوی کو تو غالباً اس کی دیوانگی یا اس کے تصور پر ٹھونک دیا جاسکتا ہے۔ جہاں تک میٹس کا تعلق ہے اُسکے دعاوی اس کے اس نظریے کے منطقی ضمیمے ہیں کہ شاعری ایک قسم کی ساحری ہے۔ جس کا منبع ایک مجموعی حافظہ قدیم ہے۔ ملاحظہ طلب بات یہ ہے کہ میٹس کی شاعری کے دو دور تھے، جن میں سے دوسرے دور میں اس نے اپنے اس نظریے پر عمل کرنا ترک کر دیا اور اس طرح جدید انگریزی کے بانیوں میں جگہ پائی۔

الہام کے پہلو بہ پہلو تکنیک کو بھی نیش و فراز کے مختلف ادوار میں سے گزرنا پڑا ہے۔ شروع شروع میں جب تنقیدی شعور پیدا نہ ہوا تھا۔ تکنیک کے جائزے کے لئے کوئی معیار موجود نہ تھا اور اسے الہام کی شخص ایک ضمنی پیداوار تصور کیا جاتا تھا۔ تنقیدی معیاروں کے وضع ہونے کے بعد سے تکنیک کی اہمیت میں جو تغیرات

پیدا ہوتے ہیں۔ ان کو ہم مجملاتیوں بیان کر سکتے ہیں۔ کلاسیکی تحریکوں کے عروج کے زمانے میں الہام اور تکنیک کے درمیان ایک مکمل توازن ضروری سمجھا جاتا تھا۔ لیکن تکنیک کو نسبتاً زیادہ اہمیت دی جاتی تھی۔ کلاسیکی تحریکوں کے انحطاط کے زمانے میں تکنیک پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ اس طرح رومانی تحریکوں کے عروج کے زمانے میں الہام اور تکنیک میں موافقت مستحسن سمجھی جاتی تھی لیکن الہام کو ترجیح دی جاتی تھی۔ رومانی تحریکوں کے انحطاط کے زمانے میں تکنیک کی طرف سے تغافل برتا جاتا تھا۔

بیسویں صدی کے نصف اول میں الہام اور تکنیک کی رقابت و رفاقت نے کئی رنگ بدلے ہیں۔ لیکن ان کے درمیان اب ایسی واضح حد فاصل جیسی اگلے زمانوں میں تھی دکھائی نہیں دیتی، بلکہ ان کا مسئلہ کئی اور مسائل، مثلاً مضمون و ہیئت، صوت و معنی، تمثال و خیال، احساس و فکر، شعری اور نثری معانی، شعوری اور غیر شعوری عمل تخلیق کے تنازعوں میں اُلجھ گیا ہے۔ چنانچہ پچھلے چند سالوں میں جو نئی نئی تحریکیں ظہور میں آئی ہیں۔ ان میں سے اکثر کے متعلق وثوق سے یہ نہیں کہا جاسکتا کہ وہ الہام سے یا تکنیک سے زیادہ تعلق رکھتی ہیں۔ مثلاً ایک دبستان ایسا ہے جس کے نزدیک شاعرانہ مطلب نثری مطلب سے کوئی تعلق نہیں رکھتا بلکہ اگر کسی نظم کا مطلب نثر میں بیان کیا جاسکے تو وہ نظم صحیح معنوں میں شاعری کہلانے کی مستحق ہی نہیں ہوتی آرچی بالڈ میکلیش (Archibald MacLeish) اس دبستان کے نقطہ نظر کی تصریح کرتے ہوئے اعلان کرتا ہے کہ ”ایک نظم کے کوئی معنی نہ ہونے چاہئیں۔ اسے صرف موجود ہونا چاہیے۔“ یہ دبستان شاعری کو منطقی، عقلی اور استدلالی عناصر سے مبرا کر کے اسے شعریت کا عرق ناب بنانے کا معتقد ہے۔ چنانچہ اس کے بعض نمائندوں کی شاعری میں فطرت، منطق الفاظ کے لغوی معانی، صرف دھو، غرض ہر عقلی چیز اپنا متداول لباس بدل کر اپنے آپ کو اس شکل میں ظاہر کرتی ہے۔ جس میں وہ شاعر کے ذہن میں آئی تھی۔ ہاپ کزنز (Hopkins)، اپولی نیر (Appolineure)، ہارٹ کرین (Hart Crane)، ٹی ایس ایلیٹ (T. S. Eliot)، ڈیلن ٹامس (Dylan Thomas)، ای ای کمنجز (E. E. Cummings) اور سنجان پرس (St. John Perse) اس زمرہ شعراء کے سرکردہ رکن ہیں۔ ایک اور دبستان شاعرانہ کیفیت کو بجائے خود کافی ودانی سمجھ کر اسی کے داخلی مشاہدے اور مطالعے پر اپنی تمام کوششیں صرف کر دیتا ہے۔ اس دبستان کے بڑے نمائندے ریمبو (Rimbaud) اور میلارے (Mallarme) ہیں ایک تیسرا دبستان وہ ہے۔ جسے سربیزم (Surrealism) کہتے ہیں۔ یہ ایک قسم کی نفسیاتی

اضطراریت ہے۔ یعنی شاعر کا نفس اس سے جو کچھ کہلوانا چاہے وہ اسے قلم برداشتہ من و عن لکھتا چلا جاتا ہے۔ اس دبستان کے سب سے بڑے نظریہ ساز آندرے برتاں (Andre Breton) کے نزدیک شاعر کا کام صرف یہ ہے کہ وہ اپنے خیالات کو یہ موقع بہم پہنچائے کہ وہ اپنے الفاظ میں اپنے آپ کو ظاہر کریں۔

ان سارے دبستانوں میں اگر کوئی چیز قدر مشترک ہے تو وہ عقل کے طریق فکر، طریق استدلال اور طریق تکلم سے اعتراف ہے۔ اس انحراف کا درجہ کسی دبستان یا کسی شاعر میں کم ہے، کسی میں زیادہ۔ لیکن سب کا مرکزی عقیدہ یہ ہے کہ شاعری ایک خالقاً وجدانی، غیر شعوری اور شخصی چیز ہے، یعنی الہام اور تکنیک دونوں میں وہ عقل کے عمل و دخل کے منکر ہیں۔ خالص شاعری کے دبستان کے نزدیک شاعرانہ تجربے چاہے کسی صورت میں صادر ہوں۔ ان کے اظہار کا واحد طریقہ یہ ہے کہ ان کو ہر غیر شاعرانہ عنصر سے منزہ کر کے پیش کیا جائے۔ چنانچہ ان کے لئے شعر کوئی ایک ایسا عمل ہے جس میں شاعرانہ تجربے کا عرق کشید کر کے پیش کیا جاتا ہے اس لئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ ان کا تکنیک ایک قسم کا تجریدی عمل ہے۔ یہ عمل بجاہت عقل کے وسیلے سے کیا جاتا ہے، لیکن اس کا مقصد یہ ہوتا ہے کہ عقل کے عناصر کو خارج کر دیا جائے، گویا عقل اپنے آپ سے فرار کرتی ہے۔ وہ شعراء جو شاعرانہ شعور کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ ان کی شاعری ایک مستعار لباس میں ایک طرح کی نفسیاتی تحلیل ہوتی ہے۔ بلکہ علم تشریح الاعضاء کے جراحانہ تجربے ہوتی ہے جو نفس انسانی کی انتہائیوں پر کئے جاتے ہیں۔ ایسے شعراء کی شاعری میں الہام اور تکنیک ایسے طریقے سے خلط ملط ہو جاتے ہیں کہ ان کا علیحدہ کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ تاہم شاعری کی ظاہری صورت کو قائم رکھنے کی خاطر انہیں تکنیک کی طرف خصوصی توجہ دینی پڑتی ہے۔ سر ریلیٹون کا اسلوب اظہار اتنا غیر شعوری اور اضطراری ہوتا ہے کہ اس میں کتنی قسم کی تکنیکی کوشش کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا، لیکن ایک نقطہ نگاہ سے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ سر ریلیٹ شاعری محض تکنیک ہی تکنیک ہوتی ہے، کیونکہ اس میں کوئی الہام یا وجدان نہیں ہوتا۔ البتہ یہ تکنیک (کم از کم بظاہر) شعوری اور عقلی نہیں ہوتا۔

اس سے پہلے کے ابواب میں ہم جو بحث کر چکے ہیں اس سے ہم اس نتیجے پر پہنچے تھے کہ شاعرانہ وجدان چاہے بادی النظر میں کس الہامی کشف، کس ندائے غیب، کسی غیر شعوری عامل، کسی حس تائر، کسی جذباتی مہیج، کسی فکری تحریک، کسی خارجی واقعے یا کسی داعیہ باطنی کی صورت میں ہو۔ وہ صرف ایک تخیلی تجربے

میں تبدیل ہونے کے بعد شعر گوئی کا محرک اور موضوع بن سکتا ہے۔ یعنی ایسی شاعری میں جو صحیح معنوں میں شاعری ہو۔ یہ بجا ہے کہ ان سب چیزوں میں وہ قوت جسے کولرج اولی تخیل کہتا ہے۔ شروع ہی سے کارفرما ہوتی ہے۔ کیونکہ وہ انسان کے شعوری تجربے کی بنیاد ہے۔ لیکن اولی تخیل ان کو صحیح معنوں میں شاعری کا مواد بنانے پر قادر نہیں ہوتا؟ جس کی وجہ یہ ہے کہ وہ نفس انسانی کو ادراکات اور تصورات کے وضع کرنے میں مدد دیتا ہے۔ ان ادراکات اور تصورات کو معنی خیز کلیتوں میں تبدیل کرنے کا کام ثانوی تخیل انجام دیتا ہے اور اس کام میں عقل کی تخیلی کارردائیوں سے مدد لیتا ہے، کیونکہ معنی خیز کلیتیں بنانے سے پہلے اسے حسی ادراک کی مواد کو درہم برہم کرنا پڑتا ہے تاکہ وہ اس کی نئے سرے سے شیرازہ بندی کرے شاعرانہ وجدانوں پر جب ثانوی تخیل کا یہ عمل ہو چکے تو صرف اس وقت وہ تخیلی تجربے بنتے ہیں اور صرف اس وقت وہ شاعری کے لئے مناسب مواد ہوتے ہیں۔ جدید مغربی شاعری کے جن دبستانوں کا ہم نے اوپر تذکرہ کیا ہے ان کی شاعری میں یہ نقص ہے کہ یا تو وہ اولی تخیل کی سطح پر شاعرانہ تجربوں کو موضوع سخن بناتے ہیں یا تو ثانوی تخیل کے عمل کے ختم ہو چکنے کے بہت بعد جب تجربہ شاعر کے شعور سے خارج ہو کر اس کے لاشعور میں دفن ہو چکا ہو یا عقل کی تخیلی کارردائی کا تختہ مشق بن کر ایک مجرد سلسلہ فکر میں تبدیل ہو گیا ہو۔ اولی تخیل کی سطح پر ان کی شاعری تکنیک برائے تکنیک تک یا وارداتِ نفسانی کے عریاں مظاہرے تک محدود رہ جاتی ہے۔ ثانوی تخیل کے معطیات کو لامشغور کے اندھے کنوئیں میں پھینک کر ان کو ایک مدت کے بعد وہاں سے نکالنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ وہ عقلی عناصر جن کی مدد سے تخیل نے ان سے معنی خیز کلیتیں پیدا کی تھیں ضائع ہو چکے ہیں اور تجربے اپنی اصلی بیولائی حیثیت کو عود کر چکے ہیں۔ چنانچہ ان کو دوبارہ تخیلی تجربوں میں تبدیل کرنے کی ضرورت ہوتی ہے، لیکن جدید شعراء ایسا کئے بغیر ان کو موضوع سخن بناتے ہیں۔ اس کی متبادل صورت میں تخیلی تجربوں کے حسی اور جذباتی عناصر ضائع ہو چکے ہیں اور صرف عقلی عناصر باقی رہ جاتے ہیں، جس سے صرف مجرد افکار وضع کئے جاسکتے ہیں۔ چنانچہ جب شعراء ان مجرد افکار کو بیان کرنے لگتے ہیں تو وہ ان کی عقلی اصلیت کی پردہ پوشی کی خاطر تمام عقلی عناصر کو ان سے عمدہً خارج کر دیتے ہیں۔ رہے وہ شعراء جن کی شاعرانہ کارردائی مشاہدہ و مطالعہ نفس تک محدود رہے۔ ان کے یہاں ثانوی تخیل کی ایک تشکیلی قوت کی کمی ہوتی ہے جو حسی ادراک کی تاثرات کے مواد سے ایسے حقائق پیدا کرتی ہے جو صرف شاعر کے داخلی کوائف ہی نہیں ہوتے بلکہ خارجی دنیا میں بھی موجود ہوتے ہیں۔

تخیل سے یہ دوری فنی نقطہ نگاہ سے رومانی تحریک اور اس کے نظریہ شاعری کے برخلاف رد عمل کی ایک علامت ہے اور معاشرتی و ثقافتی نقطہ نگاہ سے اس امر کا نتیجہ ہے کہ آج کل کا شاعر اپنے آپ کو جماعت سے ایک علیحدہ ہستی سمجھتا ہے اور اپنے تجربوں کو ایسے طریقے سے بیان کرنے کی ضرورت محسوس نہیں کرتا کہ عام لوگ ان میں شریک ہو سکیں۔ چنانچہ وہ اس قوت کو جو اظہار اور ابلاغ دونوں پر قادر ہے اور دونوں کو ایک دوسرے سے مربوط کرتی ہے۔ یعنی تخیل کو، بہت کم استعمال میں لاتا ہے جدید شاعری کے عجیب و غریب ہیئتیں تجربے، اس کی تعقید، اس کا اشکال، اس کا ابہام، اس کے خالص نجی اشارات، اس کی نفسیاتی پیچیدگیاں، اس کی بلند ذہنی سطح، اس کی عالمانہ تلمیحات، اس کی تہہ در تہہ معانی، اس کا ابہام اور تکنیک کے مسائل کے ساتھ گہرا تعلق، اس کا شاعرانہ تجربے کی اہمیت پر اصرار، یہ چیزیں ایک طرف تو اس امر کی مظہر ہیں کہ رومانیوں کے زمانے سے اب تک فنی شاعری اور تنقید شاعری نے انسان کی دماغی نشوونما اور انسانی تہذیب کی ترقی کے دوش بدوش، عمق، وسعت اور تنوع میں ترقی کی ہے۔ لیکن دوسری طرف اس امر کی غماز بھی ہے کہ شاعر کے پاس اپنے فنی وسائل کے حل کرنے کی کوئی طلسمی کنجی تھی۔ جو اس کے ہاتھ سے جاتی رہی ہے یا جسے وہ کام میں نہیں لارہا۔ یہ طلسمی کنجی تخیل ہے۔ اقلیم عقل کے منصوبہ بندانہ نظم و نسق سے فرار کر کے جدید شاعری ٹٹ۔ ایس۔ ایلیٹ کے اس بیابان میں جا پہنچی ہے۔ جہاں تخلیق کے سوتے خشک ہو گئے ہیں۔ ان دونوں کے درمیان تخیل کا جو قدرتی سبزہ زار ہے، جہاں فطرت کی نامیاتی قوتیں جلوہ گرد کھائی دیتی ہیں وہ اس کو نہیں چھا۔ کیوں کہ اس میں اس کے پیش روؤں نے ڈیرے ڈال رکھے تھے اور اس کے علاوہ اس تک عام لوگوں کو بھی رسائی حاصل ہے۔

تخیل وجدان اپت صرف شاعروں تک محدود نہیں بلکہ عام انسانوں کے تجربے میں بھی آتے ہیں، کبھی خوابوں میں اور کبھی عالم بیداری میں، کبھی استغراق و تامل کے نتیجے کے طور پر اور کبھی یکایک کسی کوشش کے بغیر، مثلاً وہ بشارتیں جو خوابوں میں ملتی ہیں، بھولی ہوئی باتوں کا بیٹھے بٹھائے یاد آ جانا، گفتگو میں لطف انگیز بذراہنجیوں کا سو جھنا، کسی مشکل مسئلے کا حل سوچ سوچ کر عاجز آ جانے کے بعد اس کی گتھی کا یکایک خود سلجھ جانا، جیسے کسی نے کہیں سے آکر اس کا حل کان میں پھونک دیا ہو۔ ماہرینِ مائنس فلسفیوں، ریاضی دانوں، سیاسی رہنماؤں، اربابِ نظم و نسق اور علم و عمل کے دوسرے شعبوں میں

کام کرنے والے لوگوں کی میسوں مشہور مثالیں ہیں جن میں ایک کو غیر متوقع طور پر ایسی ایسی باتیں سوجھ گئیں۔ جو پہلے ان کے سان گمان میں بھی نہ تھیں اور جو ان کے لئے اہم انکشافات، عصر آفریں ایجادوں اور انقلاب انگیز فیصلوں کی بنیادیں ثابت ہوئیں۔ ان چیزوں کو نفس انسانی کی عقلی کارروائیوں سے منسوب نہیں کیا جاسکتا لیکن دوسری طرف ان کو خارق عادت اسباب یا حسن اتفاق پر محمول کرنا بھی انسان کے قوائے نفسانی کی فعالیت سے انکار ہے۔ ان کی توجیہ ہمارے نزدیک یہ ہے کہ وہ تخیل کی بالیدہ کیفیتوں کی پیداوار ہوتی ہیں۔ جہاں تک خود تخیل کا تعلق ہے، وہ بھی شاعروں کے لئے مخصوص نہیں وہ زندگی کے تمام شعبوں میں ہر شعبے انکشاف، ہر نئی ایجاد، ہر نئے رابطے، ہر نئے نظام کا منبع ہوتا ہے۔ کیونکہ اس کا کام ہی چیزوں کے امکانات کو بے نقاب کرنا ہے۔ شاعر کا تخیل ایک طرف تو روابط اشیاء کے نئے نئے امکانات کے لئے ہر وقت ہمہ تن چشم و گوش رہتا ہے۔ چنانچہ ان دونوں قسموں کے امکانات میں سے جب کبھی کسی نے نئے امکان کا وجدانی انکشاف اس پر ہوتا ہے۔ اس کا عمل تخلیق شروع ہو جاتا ہے۔ اس کے تخیلی وجدانات کی امتیازی خصوصیت ہی یہ ہوتی ہے کہ وہ شروع ہی سے مائل بہ عمل ہوتا ہے۔ کیونکہ وہ ایک تخلیقی داعیہ ہوتا ہے۔ کئی مرتبہ ہفتوں، مہینوں بلکہ برسوں تک ملتوی رہتا ہے۔ لیکن جہاں عمل اظہار شروع ہوا وہیں شاعرانہ وجدان کاری گر کی تخلیقی کوشش میں تبدیل ہوا اور اپنی ماورائیت کھو کر تکنیک کا ایک عقلی و عملی مسئلہ بنا۔ یعنی افلاطون کے الفاظ میں ”موسیقی“ نے ”تیکنی“ کو اپنی مدد کے لئے بلایا۔

سی۔ ایم۔ بورا (C.M. Bora) اپنے مقالہ ”الہام و شاعری“ (Inspiration and Poetry) میں شاعرانہ الہام کی کیفیت کو یوں بیان کرتا ہے:

”شاعر کے اد پر کوئی ایسی چیز مسلط ہو جاتی ہے جو اس کی ساری ہستی کو جذب کر لیتی اور باقی تمام دلچسپیوں کو اس کی شخصیت سے خارج کر دیتی ہے۔ یہ چیز کیا ہوتی ہے؟ اس کا من و عن بیان کرنا مشکل ہے لیکن ہم اس کے چند عناصر کی نشاندہی کر سکتے ہیں۔ مرکزی عنصر تو کوئی ایسی چیز ہوتی ہے جسے ہم ایک خیال کہہ سکتے ہیں۔ اگرچہ بہت سی باتوں میں وہ اتنی مبہم اور غیر واضح ہوتی ہے۔ کہ اسے یہ نام صحیح طور پر نہیں دیا جاسکتا۔ اس میں بڑی طاقت ہوتی ہے اور ایک اپنی ہی مخصوص فضا ہوتی ہے۔ اگرچہ شروع شروع میں وہ اتنی غیر متعین ہوتی

ہے کہ اس کا عقلی تجربہ یہ نہیں کیا جاسکتا۔ وہ شاعر کے اد پر ایک بصیرت کی عظمت اور تحکم کے ساتھ قبضہ جمالیتی ہے وہ اس سے پوری طرح واقف نہیں ہوتا لیکن پھر بھی وہ اسے محسوس کر سکتا ہے۔ بلکہ اسے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جیسے وہ اس کی آنکھوں کے سامنے ہو۔ اس کیفیت کے ساتھ ساتھ الفاظ شاعر کے ذہن میں آتے ہیں۔ جو موسیقار نقشے بناتے ہیں، لیکن شاعر ان کے معنیوں سے آشنا نہیں ہوتا۔ یہ کیفیت سکون نہیں ہوتی بلکہ حرکی ہوتی ہے۔ وہ ایک شدید فعلیت کا سرچشمہ ہوتی ہے اور اس کے اندر سے بڑے شدید اور قوی خیالات پھوٹنے لگتے ہیں۔ ان کے ساتھ ساتھ الفاظ شاعر کے ذہن میں آتے ہیں جو نہ صرف ان کو واضح کرتے ہیں اور اس کی نظم کے عمومی نقشے کے ساتھ ان کو مربوط کرتے ہیں بلکہ خود بھی بڑی شدت اور قوت کے مالک ہوتے ہیں۔ الہام ایک ایسی زبردست قوت ارادی کے ساتھ بڑے کار آتا ہے کہ کوئی چیز اس کے مقابلے میں نہیں ٹھہر سکتی۔

لونگٹن لوز (Livingstone Lowie) کہتا ہے۔

”تخیلی تخلیق کی قوت کے اعمال اسی قسم کے ہوتے ہیں جیسے نوع انسانی کے عام تجربے میں آتے ہیں۔ فرق صرف اتنا ہوتا ہے کہ تخلیقی تجربے بہت بلند سطح پر ہوتے ہیں اور ان میں غیر شعوری عوامل کو ایک غیر معمولی توانائی حاصل ہو جاتی ہے۔ جو ہر قابل میں ہمیشہ ایک عنصر ایسا ہوتا ہے۔ جسے گوسٹے Daemonic کے نام سے منسوب کرتا تھا۔ لیکن بلند ترین جوہر قابل کی امتیازی شان یہ ہے کہ اس کی وہ ناگہانی، بے اندازہ اور بے پناہ قوت جو طبیعت کے اعماق میں سے جوش کھا کر اُبل پڑتی ہے۔ ایک قوت ارادی کی مطیع فرمان ہوتی ہے اور یہ قوت ارادی اپنی جگہ ایک ایسی بصیرت کا آلہ کار ہوتی ہے جو کثرت میں وحدت، انتشار میں جمعیت اور سہولتی میں صورت کو دیکھ سکتی ہے۔“

پال والیری (Paul Valéry) نے اپنے مقالات و خطبات میں الہام اور تکنیک کے باہمی تعلق پر بڑی سیر حاصل بحث کی ہے۔ ہم ان میں سے چند اقتباسات کے ترجمے ذیل میں پیش کرتے ہیں:

”وہ نظمیں جو کمال فن کے ایسے نمونے ہوتی ہیں کہ ان کو پڑھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے۔ جیسے ان کا عالم وجود میں آنا ایک معجزہ، ایک لطیفہ غیبی، ایک خارق عادت واقعہ، ایک مافوق البشر کارنامہ تھا، ایسی نظمیں محض و عرق ریزی کے شاہکار، ذہانت و بیدار مغزی کے مجسمے، قوت ارادی کی پیداوار

اور تنقید نفس کے اعلیٰ نمونے بھی ہوتی ہیں۔“

”شاعر کا تصور ہمارے زمانے میں پرانے زمانوں سے مختلف ہے وہ ایک ژولیدہ مودلیوان نہیں جورات بھر کے بحران میں ایک پوری نظم لکھ ڈالتا ہے۔ اس کے برخلاف وہ ایک خشک دماغ سا مسلمان بلکہ ایک عالم جبر و مقابلہ ہے، جس نے ایک خواب دیکھنے والے کو اپنی خدمات پیش کر رکھی ہیں۔“

”اعلیٰ کلام میں اکثر اوقات اتنی ہمواری، اتنی روانی اور اتنی بے تکلفی ہوتی ہے کہ پڑھنے والے یہ سمجھتے ہیں کہ گویا وہ تمام و کمال آمد کا نتیجہ ہے، یعنی کسی خارجی قوت نے شاعر کو اپنا آلہ کار بنا کر اس سے کہلوایا ہے اسی کا نام عرف عام میں وجدان، الہام، القار، آمد وغیرہ ہے۔“

”شاعرانہ کیفیت بڑی بے قاعدہ، بے اعتبار، اضطرابی اور زرد شکن ہوتی ہے وہ جس طرح اتفاق سے پیدا ہوتی ہے اسی طرح فوراً غائب بھی ہو جاتی ہے۔ صرف اس کیفیت کا پیدا ہونا شاعری کے لئے کافی نہیں۔ جس طرح اگر کوئی شخص خواب میں خزانہ دیکھے تو یہ بجائے خود اس امر کی ضمانت نہیں کہ وہ آنکھ کھلنے پر اپنے بستر کی پائنتی خزانے کو پڑا پائے گا۔ ایک شاعر کا کام یہ نہیں کہ وہ شاعرانہ کیفیت کا تجربہ کرے اس کا کام یہ ہے کہ دوسروں کے اندر ایک شاعرانہ کیفیت پیدا کرے۔“

شاعری چاہے کتنی ہی حیات و جذبات سے مالا مال ہو اور اس میں چاہے کتنی ہی وارفتگی ہو۔ پھر بھی یہ ثابت کرنا آسان ہے کہ اس کا تعلق عقل کی قوتوں سے ہوتا ہے، کیوں کہ اگر وہ اصولی طور پر ایک جذبہ ہوتا ہے جو اپنے آپ کو الفاظ میں ظاہر کرنے کے لئے بے تاب ہوتا ہے۔ صوفی اور عاشق ممکن ہے کہ سکوت پر قانع رہیں، لیکن شاعر کی فکر سخن یا آمد سخن خارجی دنیا میں کسی نئی چیز کے اضافے کی مقتضی ہوتی ہے۔ اس نئی چیز کے پیدا کرنے کے لئے جو قوتیں استعمال کی جاتی ہیں وہ عقل سے تعلق رکھتی ہیں۔

سی۔ ڈے لوئیس (C. Day Lewis) شاعرانہ کیفیت اور عمل شعر گوئی کے مختلف مرحلے ذیل کے الفاظ میں بیان کرتا ہے۔

شاعرانہ تخیل محض انفعالی نہیں ہوتا۔ اشعار خود بخود وجود میں نہیں آجاتے۔ اکثر لوگوں کے ذہن میں شاعرانہ تخیل کا یہ تصور ہے کہ گویا روح القدس ہیولائی انتشار کے ایک وسیع و بسیط منظر کا ایک کیفیت بے تعلقی کے ساتھ مشاہدہ کر رہا ہے۔ انتشار اس وقت تک نظام میں تبدیلی نہیں ہوتا

جب تک شاعر اپنی توجہ اتنی شدت سے اس پر مرکوز نہ کرے کہ اس کی ساری محنتی و مضمر صلاحیتوں کو بڑے کار
 لے آئے۔ ٹی۔ ایس ایلیٹ کی رائے میں ہر نئی نظم ایک نیا قدم، ایک نئی کوشش اور نظم کا ایک ناقص
 بدل ہوتی ہے۔ جس کے لکھنے کے قابل آج تک کوئی شاعر پیدا نہیں ہوا۔ چنانچہ شاعر ایک تاثر سے، جسے
 تجربے کے بحر بے پایاں کا ایک قطرہ کہنا چاہیے، آغاز کار کرتا ہے۔ اس کے بعد ایک مرحلہ آتا ہے جس
 میں ایک از خود رفتگی کا سامعہ ہوتا ہے، اس عالم میں تمثالیں بڑی تیز رفتاری کے ساتھ بچے بعد دیگرے
 ذہن میں آتی ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ ادارہ اور عقل کو معطل کر دیا جائے تاکہ لاشعور کے
 گہرائیوں سے مدون و ممکن تجربے نکال لائے جائیں۔ تیسرے مرحلے میں شاعر کی توجہ زیادہ شدید
 ہو جاتی ہے۔ یہ مال برانش (Malebranche) کے الفاظ میں عقل کی عبادت، کا مرحلہ
 ہے۔ اس میں انتقاد نفس کا عمل شروع ہو جاتا ہے، یعنی نظم کا جو نقشہ شاعر کے ذہن میں اُجاگر ہو
 رہا ہے۔ اس کے مطابق تمثالوں کا رد و قبول.... تخیل تفکر سے علیحدہ کوئی قوت نہیں، بلکہ یہ کہنا
 چاہیے کہ وہ ایک اضطرابی یا غیر شعوری عمل تفکر ہے۔ ہمارا شعور روشنی کا ایک چھوٹا سا جزیرہ ہے۔
 جس کے ارد گرد ایک بحر ظلمات ہوتا ہے۔ نظم کا نفس مضمون جو تخیل کا عطیہ ہوتا ہے۔ کسی تمثال کے
 صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ اس عطیے کا قبول اور اس کا امتحان دونوں عمل ایک ساتھ ہوتے ہیں۔
 شاعر کو اکثر بالیقین یہ معلوم نہیں ہوتا کہ وہ کیا کہنا چاہتا ہے۔ جب تک کہ وہ اسے سچ سمجھ نہ
 کہہ چکے۔ وہ تہذیب و تزکیہ کے ایک جدلیاتی عمل کے ذریعے اپنے مطلب تک رسائی پاتا ہے۔
 رابرٹ پنن دارن (Robert Penn Warren) شعر گوئی کو عمل کو ایک عمل انکشاف
 کہتا ہے۔ ملاحظہ ہو:

”کسی نظم کی تخلیق اتنی ہی ایک عمل انکشاف ہوتی ہے۔ جتنی کہ ایک عمل تخلیق۔ ہو سکتا ہے کہ وہ
 کسی خیال سے شروع ہو یا کسی ترکیب، کسی منظر، کسی تمثال، کس واقعے سے جو شاعر کے لئے ایک خیال انگیز
 کیفیت رکھتا ہے۔ یعنی اس کی تمام کمال شخصیت یا اس کے تمام کمال تجربے کی روشنی میں اس کیلئے
 علامتی امکانات رکھتا ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ اصل میں جو چیز فکر شعر کا باعث بنی تھی، وہ ایک سلسلہ
 استعارات کے ذریعے کسی اور چیز کی طرف اس کی توجہ کو مبذول کرے جو نظم کی اصل داساس بن جائے۔
 کیونکہ وہ پہلے سوجھی ہوئی چیز سے علامتی امکانات رکھتی ہے۔ شعر گوئی کا عمل چاہے کیسے بھی شروع ہو،

وہ بہر صورت بہت پیچیدہ ہوتا ہے۔ کوشش دکاوش کا درجہ مختلف ہوتا ہے۔ کہیں زیادہ کہیں کم، لیکن یہ کوئی غیر عقلی عمل نہیں ہوتا۔ تخلیق کے لمحے جو چیزیں بن بلائے شاعر کے اندر کی گہرائیوں سے نکل کر آجاتی ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ

وہ ماضی کی کسی فکری کاوش کے نتائج ہوں۔“

شعر گوئی کا عمل ایک ایسا عمل ہے جس کے ذریعے شاعر اپنے تجربے کے معافی اپنے اوپر بے نقاب کرتا ہے۔ اس عمل کا نتیجہ اکثر یہ ہوتا ہے کہ شاعر کے اصلی وجدان میں مزید معافی، مزید صحت، مزید عمق، مزید پہلو پیدا ہو جاتے ہیں۔ لیکن شعر گوئی کی قدرت یعنی تکنیکی چابک دستی چاہے کتنی ہی اعلیٰ پائے کی کیوں نہ ہو، وہ الہام کے فقدان کی تلافی نہیں کر سکتی۔ وہ محض الہام کے عطیات کو بطریق احسن پیش کرنے میں مدد کرنے میں مدد دے سکتی ہے۔ کوکرج کہتا ہے کہ ”وہ شخص جس کی روح میں موسیقی نہیں کبھی صحیح معنوں میں شاعر نہیں ہو سکتا۔“ موسیقی سے اس کی مراد وہی تھی جو افلاطون کی تھی، یعنی تخیلی تجربوں کی صلاحیت۔ وہ آگے چل کر کہتا ہے۔

”موسیقار لذت کی حس اور اس کے پیدا کرنے کی صلاحیت دونوں تخیل کے عطیے ہیں۔ یہ صلاحیت اور اس کے ساتھ کثرت کو ایک وحدت تاثر میں تبدیل کرنے اور ایک سلسلہ خیالات کو ایک مرکزی خیال یا جذبے کے ذریعے مربوط کرنے کی قوت، یہ دونوں مشق و ریاضت بہتر تو بنائی جاسکتی ہیں، لیکن سیکھی نہیں جاسکتی۔“

گوٹے (Goethe) اگرچہ جوہر قابل کے شعوری عمل کا معتقد تھا اور اس کے خیال میں وہ شاعر سے جوہر چاہے کر سکتا ہے، تاہم وہ الہام و تکنیک کے توازن و توافق کو ضروری خیال کرتا تھا۔ وہ کہتا ہے۔

”شاعری میں دو قسم کے اناڑی ہوتے ہیں: اول وہ جو میکانیکی پہلو کے بائے میں تغافل و تساہل کرتا ہے اور یہ سمجھتا ہے کہ اگر اس نے روحانیت اور جذبات سرائی کی فائش کر دی تو بڑا کار نمایاں ادا کیا۔ دوسرا وہ جو محض میکانیکی وسائل سے، جن میں وہ ایک کاریگر کی سی چابک دستی حاصل کر سکتا ہے، شاعری کی روح کو شیشے میں اتارنے کا کوشش کرتا ہے۔“

یلسز ایبر کرڈی (Laseelles Abererombie) نے اپنی کتاب ”نظریہ شاعری“

(The Theory of Poetry) میں اس موضوع پر چند معنی خیز باتیں کہی ہیں جنہیں ہم ذیل میں پیش کرتے ہیں۔

”وہ شاعر جو نہیں اس پر مجبور کر سکتا ہے کہ ہم اس کے الہام کو ایک زندہ قوت کے طور پر ایسا شاعر ہوتا ہے جس میں اتنی قدرت فن ہوتی ہے کہ اپنے الہام کو پیش کر سکے اور اس کا الہام جتنا قوی ہو اتنی ہی قدرت فن کی اسے ضرورت ہوتی ہے۔ یہ لازمی ہے کہ اس کا تکنیک مدتوں کی مشق و ریاضت اور کارہیگزانہ شعور کی بدولت اس کے لئے فطرت ثانی بن گیا ہو.... جو ہر قابل کے معنی یہ نہیں کہ شاعر فنی مہارت کے بغیر گزارا کر سکتا ہے بلکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ وہ فنی مہارت کی بدولت ایسے ایسے کام کو دکھاتا ہے کہ جن کے متعلق ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ان کا کرنا ناممکن ہے....“

”الہام کے دو پہلو ہوتے ہیں: اول تو نظم کا نفس مضمون، دوسرا وہ معانی جن سے وہ مضمون شاعر کے نفس میں دارو ہو کر مالا مال ہو جاتا ہے، جس طرح دھات بھٹی میں انتہائی درجہ حرارت کو پہنچ کر مجسم حرارت بن جاتی ہے۔ دوسرے الفاظ میں نظم کی روح رواں....“

”شاعری کی زبان محض خیالات کا لباس نہیں ہوتی۔ وہ خود ایک تخلیق ہوتی ہے اور پڑھنے والے کے نفس کو تخیلی تجلی کا ایک زندہ لمحہ بنا دیتی ہے۔“

”شعر گوئی کا عمل وہ مرحلہ ہے جس میں مواد، وہ چاہے کچھ بھی ہو، بجائے خود الہامی وجدان بن جاتا ہے.... شاعر کے لسانی فن کا مقصد صرف یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے الہام کو دوسروں تک منتقل کرے۔ زبان کا معاملہ ختم ہوتے ہی تخیل کا وہ انفرادی لمحہ جس نے شاعر کو اپنے لسانی فن کی مشق کی ترغیب دی تھی۔ ہمارے قبضے میں آجاتا ہے۔ لسانی تفکر کو اس عمل سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ شاعری ایک تخیلی تجربے سے شروع ہوتی ہے اور لسانی اظہار کے مرحلے سے گزر کر از سر نو ایک تخیلی تجربہ بن جاتی ہے۔“

شعر گوئی کا عمل بجائے خود ایک افروز، جذبہ انگیز اور تجربہ آفرین عمل ہے۔ اگر الہام اور تکنیک دونوں میں تخمین پوری طرح کار فرما ہو تو الہام خود اپنے لئے مناسب تکنیک انتخاب کر لیتا ہے۔ اور تکنیک الہام میں محفل ہونے کے بجائے اس کو برقرار رکھتا ہے۔ الہام میں عملی پر فنی اور تکنیک میں مادہ رانیت پیدا ہو جاتی ہے۔ بلند ترین شاعری، بالخصوص بصیرت کی شاعری میں پڑھنے والے کو

ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگرچہ شاعر نے کوئی بہت بڑی بات کہی ہے۔ لیکن اس سے بھی بڑی بات اس کے تخیل میں تھی، یعنی شاعر کا معجزہ اظہار کسی اپنے سے بھی بڑے معجزے پر اشارت کرتا ہے الہام اور تکنیک ایک ہی وجدانی تجربے کے دو پہلو ہوتے ہیں۔ اربن (Urban) اپنی کتاب ”زبان اور حقیقت (Language and Reality) میں اس موضوع پر بحث کرتے ہوئے کہ زبان کیوں کہ حقیقت کے وجدانی علم اور اس کے اظہار دونوں کا وسیلہ بنتی ہے ذیل کے الفاظ میں اظہار رائے کرتا ہے۔

”وجدان اور اظہار کے ایک دوسرے سے لاینفک طور پر مربوط ہونے کا جو عام اصول ہے وہ جمالیاتی وجدان پر بالخصوص منطبق ہوتا ہے۔ اس کے معنی یہ ہیں کہ ہیئت اور مضمون یا مضمون اور اسلوب ایک دوسرے سے علیحدہ نہیں کئے جاسکتے۔ یہ نہیں کہ فنکار کو پہلے کسی چیز کا وجدان ہوتا ہے اور پھر وہ اس کے لئے مناسب اسلوب اظہار ڈھونڈتا ہے، بلکہ وہ اپنے اسلوب اظہار کے ذریعے چیزوں کا وجدان حاصل کرتا ہے۔۔۔۔۔۔ وہ روابط جو زیادہ کھلی اور مثالی ہوتے ہیں ان کا براہ راست اظہار نہیں کیا جاسکتا ہے۔ عین اسی وجہ سے ان کا اظہار وجدانی اسالیب سے کیا جاسکتا ہے“

ادب میں ذہنی عنصر

ڈاکٹر محمد شمس الدین صدیقی

ادب میں ذہنی عنصر سے ہماری مراد وہ واقعات، صداقتیں اور افکار ہیں۔ جو تمام ہر شے مندانہ تحریروں کی احساس جیتے ہیں۔ بعض اصنافِ تحریر تو ایسی ہیں جن میں یہ عنصر کتاب کا مقصد اولین ہوتا ہے۔ جیسے تاریخ، سوانح، سفر نامہ یا تنقید۔ ان اصناف کا پہلا مقصد قارئین کو لطف و مسرت نہیں بلکہ واقعات اور صداقتیں بہم پہنچانا ہوتا ہے۔ اور اگرچہ ان میں ادبی خاصیت، جذبات کو مرتعش کرنے کی قوت و صلاحیت کی وجہ سے پیدا ہوتی ہے۔ لیکن ایسی کتابوں کی قدر و قیمت ہم اس قوت و صلاحیت کی بنا پر متعین نہیں کرتے بلکہ ان کے اولین مقصد کی تکمیل یا عدم تکمیل کے لحاظ سے متعین کرتے ہیں۔ سوائے اس کے کہ ہمارا نقطہ نظر نہایت محدود جمالیاتی نقطہ نظر ہو۔ ایسی کتاب کی قدر و قیمت ان اطلاعات و معلومات سے جانچی جاتی ہے۔ جو اس سے فراہم ہوتی ہیں۔ اور جہاں تک فراہمی معلومات و اطلاعات کے نکلنے کا تعلق ہے۔ ادبی تنقید اس قسم کی کتابوں کے ذہنی عنصر کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتی۔ اور جو کچھ وہ کہہ سکتی ہے۔ اس قدر ظاہر ہے کہ اس کے تفصیلی بیان کی ضرورت نہیں ایسی کتاب کے ذہنی عنصر کی صرف یہ خاصیت ہونی چاہیے کہ وہ پُر از معلومات ہو، صحیح ہو، اور واضح ہو، یعنی ہماری یہ خواہش ہوتی ہے کہ کتاب ہمیں زیادہ سے زیادہ واقعات اور صداقتیں، صحت کے ساتھ اور اس انداز میں مہیا کرے کہ آسانی سے سمجھ میں آجائیں۔ ظاہر ہے کہ جہاں تک ذہنی عنصر کی مقدار اور صحت کا تعلق ہے۔ ادبی تنقید کی یہاں کوئی گنجائش نہیں ہے۔ دوسرے متعلقہ ذیلی علوم ایسی صورتوں میں مصنف اور نقاد دونوں کے لئے مفید ثابت ہو سکتے ہیں۔ مثلاً یہ عین ممکن ہو کہ تاریخی شہادتوں کو اکٹھا کرنے اور جانچنے کے قوانین و اصول وضع کئے جائیں۔ جن سے مورخ کو اپنے کام کی صحت متیقن کرنے میں مدد ملے۔ اور نقاد کو اس صحت کی قدر و قیمت متعین کرنے میں اور اگرچہ ایسے خصوصی اصول و قوانین ادبی نقاد کے لئے معدوم ثابت ہو سکتے ہیں، تاہم ادبی تنقید کا کام ایسے اصول و قوانین کا استخراج کرنا یا انہیں وضع کرنا

نہیں ہے۔ جہاں تک وضاحت کا تعلق ہے کہ یہ کن طریقوں اور کن ذریعوں سے حاصل کی جاسکتی ہے اس کی بحث اصل میں علم و بیان و معانی کے دائرے میں آتی ہے۔ بیان واقعہ اور توضیح کے قوانین، دلائل کو موثر طور پر پیش کرنے کے اصول، المعجزے ہر کے مختلف الاجزاء واقعات کو نظم و ترتیب کے ساتھ ادا کرنے کے طریقے، غرض اسلوب کے اصول کی تفصیلی بحث علم بیان و معانی و خطابت سے زیادہ تعلق رکھتی ہے۔ اور ادبی تنقید سے کم کہ ادبی تنقید تکمیل یافتہ حاصل کی اس کے تاثرات کی بنا پر قدرتی

اندازہ لگاتی۔ اور اس پر رائے قائم کرتی ہے اور جس حد تک یہ بحث ادبی تنقید سے تعلق رکھتی ہے اس پر غور کرنے کے لئے ہیئت کے عنصر کا اعتدال زیادہ سوزوں ہے جس پر آئندہ کسی فرصت میں توجہ دی جائے گی عمومی طور پر، ایسی کتابوں کے بارے میں جن میں ذہنی عنصر اولین اہمیت کا حامل ہو، کہہ سکتے ہیں کہ ان کا ادبی مرتبہ اس بات پر منحصر ہوگا کہ معلومات و اطلاعات کی مقدار اور صحت و وضاحت کو جذباتی دلچسپی سے امتزاج دینے کی صلاحیت مصنف میں کتنی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ صلاحیت ہر شخص میں یکساں نہیں ہوتی۔ تاہم کسی صداقت کو بیان کرنے کا میلان ہی اس کے بارے میں جذبہ و احساس کی دلالت کرتا ہے۔ اس صداقت کو کماحقہ اظہار عطا کرنے کی کوشش ہر قدم پر اتیلانی مثالوں اور جذلوں کو ابھارتی ہے۔ جب کسی مصنف کی ہتیا کی ہوئی صداقتیں اور واقعات اس طرح اس کی ہمدردیوں سے گرم جائیں اور اس کے تخیل سے روشن و جاندار ہو جائیں تو ہم اس کی تحریر کو تابناک یا پرجوش یا پُر زور و موثر یا دلکش و فریب قرار دیتے ہیں۔ اور یہ سب صفات یا اصلاحات محض اس ضمنی اثر کو موسوم کرنے کی کوشش ہیں۔ جو اس تحریر سے ہمارے جذبات و احساسات پر ہوتا ہے۔ جو مصنف اپنے موضوع کو جذباتی روابط میں جانے کی صلاحیت نہیں رکھتا۔ وہ اکثر بیان و باریع کے محاسن کے بغیر ہی لکھتا ہے۔ اور جو اس صلاحیت سے عاری ہوتا ہے۔ اس کی تحریر ادب کے لئے خام مواد کی حیثیت تو رکھتی ہے۔ لیکن خود ادب کے زمرے میں نہیں آتی۔

لیکن جب ہم ان اصناف پر نظر ڈالتے ہیں جنہیں ادب میں شمار کیا جاتا ہے۔ کیونکہ ان کا اولین مقصد ہی جذبات و احساسات کو مرتعش کرنا ہوتا ہے (مثلاً شعروں شاعری، افسانہ، ناول، داستان، نثریہ، ڈرامہ، تو ان میں ذہنی عنصر کی بحث چند دلچسپ موضوعات کی طرف راہنمائی کرتی ہے۔ یہ نہیں سمجھنا چاہیے کہ ان اصناف ادب میں جو نسبتاً زیادہ جذباتی ہیں۔ ذہنی عنصر کی کوئی اہمیت نہیں ہو

کیونکہ ایسی کتابوں کا مرتبہ بھی خاصی حد تک ان صداقتوں پر منحصر ہوتا ہے۔ جن کی وہ حامل ہوتی ہیں۔ یہ بہت ضروری ہے کہ ادب جن جذبات کو بیدار کرے وہ کافی وسوسوں اسباب پر مبنی ہوں۔ تمام گہرے اور صحیح احساس جذباتی اثرات کسی عمیق صداقت ہی سے پھوٹتے ہیں۔ لہذا یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ تمام عظیم کتابیں دانشمندانہ ہوتی ہیں۔ شاعری جو کہ ادب کی سب سے زیادہ جذباتی میت ہے۔ ہمیشہ فکر کی اس مقدار اور کیفیت سے ناپی جانی چاہیے جو جذبے کی تریں ہوتی ہے۔ عظیم ترین شعراء ہمیشہ ایسے ہیں گے جو معقول اور صحت مند قوت فیصلہ، وسیع تجربہ زندگی اور اہم ترین چیزوں کے گہرے علم کے حامل ہوں گے۔ مشہور انگریز مصنف کارلائل نے کیا خوب کہا ہے کہ ایسا شاعر جو صرف کرسی پر بیٹھا رہے اور لکھتا رہے کبھی ایسے شعر نہیں لکھ سکتا جو پڑھنے کے قابل ہوں۔ حق تو یہ ہے کہ انفرادی انسانی زندگی کی عمیق ترین صداقتیں اور کسی بھی دور کے نمایاں افکار و عقائد، دوسرے اصناف ادب کی نسبت شاعری میں زیادہ سچائی سے پڑھنے جاسکتے ہیں۔ کسی فلسفی نے ہمیں انسانی فطرت اور انسانی زندگی کے بارے میں اتنا نہیں بتایا جتنا شال کے طور پر شیکسپیر یا غالب نے انیسویں صدی کے ٹنٹ آخر میں مسلمانوں کے فکر و احساس کا علم ہمیں کسی تاریخ سے اتنا نہیں ہو سکتا جتنا حالی کی شاعری سے چنانچہ ہم ادبی آرٹ کے کسی بھی نمونے کے بارے میں خواہ وہ کتنا ہی جذباتی ہو یہ پوچھنے میں حق بجانب ہوں گے کہ اس کا مطلب کیا ہے اور وہ کن صداقتوں کو خارج الوجود شکل میں متشکل کر کے ذہن نشین کرتا ہے؟ ہم دیکھیں گے کہ جب تک فکر کی سمجیدگی اور رفعت اس میں شامل نہ ہو کوئی ادبی کتاب بلندی و عظمت حاصل نہیں کرتی۔ نیز یہ کہ اگر دوسرے لحاظ سے دو کتابیں مسادی ہوں تو جس کتاب میں صداقتوں کی گہرائی اور وسعت زیادہ ہوگی وہ مقابلتاً زیادہ قابل قدر اور زیادہ بلند پایہ قرار پائے گی۔

خالص ادب کی کتابوں پر نظر ڈالنے سے ایک اور بات یہ معلوم ہوگی کہ ان کی زیریں صداقتوں کا بیاہنہ ضروری نہیں ہے۔ جن کتابوں کا اولین مقصد معلومات و اطلاعات فراہم کرنا ہوا ان میں تو یہ بیاہنہ ضروری قرار پائے گا۔ کیونکہ لوگ ایسی کتاب کو پڑھنے کی طرف مائل نہیں ہوں گے جس کا مقصد ایسی معلومات اور خبریں دینا ہو جو انہیں پہلے سے معلوم ہیں۔ لیکن جذباتی مقصد رکھنے والی کتابوں سے ہم جدت فکر کے طالب نہیں ہوتے۔ یہاں جب کہ ہم ادب کی ذہنی بنیاد پر غور کر رہے ہیں واقعی در صداقت کے فرق پر زور دینا ضروری معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں چیزیں ایک نہیں ہیں بلکہ الگ الگ

ہیں۔ جو کتابیں جذبات کو مرتعش کرنے کے لئے لکھی جاتی ہیں۔ ان کے لئے واقعات تو تخیل فراہم کر دیتا ہے۔ لیکن صداقتیں انسانی فطرت کے وہ قوانین ہیں جو ہماری ذہنی کیفیات خوش و غم اور اظہار کو تابع کرتے اور ہمارے باہمی تعلقات و روابط متعین کرتے ہیں۔ فراہم ہوں گے، نئے ہوں گے لیکن صداقتیں پرانی اور مانوس ہوں گی۔ مثال کے طور پر کوئی ڈرامہ یا افسانہ لے لیجئے یا، کوئی ذریعہ نظم یا مثنوی۔ جو بھی قصہ اس میں بیان ہو اس کے واقعات میں نئے پن کی دل کشی، اور دلچسپی ہوتی چاہیے۔ یہ سچ ہے کہ اگر قصہ تاریخی ہے تو اس کے نمایاں خدوخال مانوس معلوم ہوں گے۔ لیکن کم از کم اس کی جزئیات و تفصیلات میں کوئی نیا پن ہونا چاہیے۔ تاہم اس ادبی تحریر کی قدر و قیمت واقعات تفصیلات کے نئے پن پر منحصر نہیں ہوگی بلکہ اس بات پر کہ وہ انسانی زندگی کی بعض بنیادی حقائق کو کس تباہی کی وضاحت، قوت اور تاثیر کے ساتھ ذہن نشین کرتا ہے اور بات تقریباً یقینی ہے کہ یہ صداقتیں پرانی اور مانوس ہوں گی۔ مصنف کا مقصد ان صداقتوں کا درس دینا نہیں ہے، وہ تو انہیں مسلمات کے طور پر استعمال کرتا ہے اور انسانی جذبات پر ان کی عامیہ قوت و تاثیر کے فائدہ اٹھاتا ہے۔ یہ بات صحیح ہے کہ بلا خوف تردید ہم دعویٰ کر سکتے ہیں کہ ادب کا کوئی عظیم کارنامہ ایسی صداقتوں پر مبنی نہیں ہو سکتا جو بالکل انوکھی، نرالی، غامض و عبیر الفہم ہوں۔ اور صرف ایک محدود طبقے ہی کے علم میں ہوں۔ اگر کوئی ناول، افسانہ، ڈرامہ یا نظم لکھنے والا ایسا کرنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ فوراً اپنی تحریر کی دلچسپی کو محدود کر دیتا ہے اور عالمگیر اپیل اور شہرت رکھنے والے مصنفین کی صف سے باہر ہو جاتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی مصنف ہیناٹزم کی صداقتوں پر اپنے ناول کی بنیاد رکھے تو اس طرح نیا پن تو ضرور پیدا ہو جائے گا۔ لیکن یہ ناول نہ تو عالمگیر دلچسپی کا حامل ہو گا نہ پائیدار شہرت کا۔

مشہور انگریز مقرر اور سیاست دان اڈنڈرک کا قول ہے کہ انسانی فطرت میں نئی دریافتیں کرنا مشکل ہے۔ ہماری زندگی کی تہ میں جو برمی برمی صداقتیں کار فرما ہیں۔ ان سے ہم سب مانوس ہیں۔ ہمیں ان کا درس لینے کی ضرورت نہیں۔ ہم انہیں اپنی شعوری زندگی کے ابتدائی زمانے ہی میں جان لیتے ہیں کیونکہ یہ صداقتیں علم، تجربہ اور مشاہدے کے واقعات پر ہمارے وہی اخلاقی اور اکات کے اطلاق و انطباق کے سوا اور کچھ نہیں۔ ادب سے جدا مطالبہ یہ ہوتا ہے کہ ہمیں ان صداقتوں کو محسوس کرانے۔ انہیں تخیل میں عمل پذیر کرانے اور اس طرح جذبات و احساسات بیدار کرے جنہیں یہ صداقتیں پیدا کرنے کی

اہمیت رکھتی ہیں۔ اسی طرح انسانی فطرت کی عالمگیر اور ناقابل تردید صداقتیں عظیم ترین ادب کا خام مواد ہوتی ہیں۔ اور وہی مصنف عظیم ہو سکتا ہے جو ایسی زیادہ سے زیادہ صداقتوں کو تصور پذیر کرے اور یہیں انسانی زندگی کے وسیع ترین حصے کا ہمدردانہ ادراک جیتا کرے۔

مذکورہ بالا بحث سے ایک اور سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اعلیٰ ادب کی تہ میں جو صداقتیں ہوتی ہیں۔

بق کا صحیح ہونا کہاں تک ضروری ہے۔ یہ تو ہم دیکھ ہی چکے ہیں کہ خالص ادب میں ذہنی بنیاد کا نیا ہونا ضروری ہو تو کیا یہ ضروری ہے کہ یہ بنیاد (محدود معنوں میں) کچی ہو؟ دوسرے الفاظ میں کیا زندگی کے بارے میں غلط یا غلط فہمی پر مبنی تصورات جس شاعری یا افسانوی ادب کی بنیاد بنیں گے۔ وہ ادب اعلان نہیں ہو سکتا؟ ہم نے ادب میں صداقت کی قدر و قیمت کے بارے میں جو کچھ کہا ہے۔ اس سے تو یہی نظر آتا ہے کہ اس سوال کا جواب نفی میں ہو گا۔ لیکن بعض نقادوں کا جواب نفی نہیں ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ شعروادب میں مرکزی خیال کی اچھائی یا برائی کا انحصار اس کی فلسفیانہ یا منطقی صداقت پر نہیں ہوتا۔ بلکہ آرٹ کے مقاصد کے لئے اس کی سوز و گداز پر ہوتا ہے۔ مثال کے طور پر میر تقی میر کی سنوئی دریا کے عشق میں عاشق کے دریا میں ڈوب جانے کے ٹپکے منہ سے بعد محبوبہ بھی اسی دریا میں کود پڑتی ہے۔ اور تہ میں پہنچ کر عاشق سے اس طرح ہم آغوش ہوتی ہے کہ ایک کی لاش کو دوسرے کی لاش سے جدا کرنا محال ہو جاتا ہے، ظاہر ہے کہ یہ بات زمین نہیں قبول کر سکتا۔ اور اسے صداقت سے بعید قرار دیتا ہے۔ یا پھر اقبالؒ کی نظم طفل شیر خوار دیکھئے جس میں وہ درود پیتے بچے کے بارے میں کہتے ہیں۔

زندگانی ہے تیری آزاد قید امتیاز

تیری آنکھوں پر ہویدا ہے مگر قدرت کا راز

ظاہر ہے کہ بچے کے بارے میں اقبالؒ کا یہ بیان محض ایک شاعرانہ بات ہے، نہ کہ ایک صداقت، لیکن ہم یہ کہیں گے کہ ایسی مثالوں سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ ادب میں ذہنی عنصر کی اہمیت ثانوی ہے۔ دونوں مثالیں جو اوپر دی گئی ہیں مرکزی خیال یا وقوعے ہیں عدم صداقت کے باوجود اچھی شاعری کی مثالیں ہیں تاہم کیا یہ درست نہیں ہے کہ ان نظموں میں جتنا عدم صداقت کا عنصر ہے۔ اسی قدر ان کی عظمت اور پائیداری میں کمی پیدا ہو گئی ہے اگر ان میں عدم صداقت

کا یہ عنصر نہ ہوتا۔ بلکہ ان کے مرکزی خیال میں صداقت نہ ہوتی تو یہ نظمیں اور بھی عظیم، اور بھی زیادہ دائمی قدر و قیمت والی ہوجاتیں۔ اسی لئے ہمیں یہ دعویٰ کرنے میں کوئی تامل نہیں کہ اعلیٰ ادب کی ایک شرط یہ ہے کہ اس کی تہ میں جو ذہنی تصورات ہوں وہ انسانی زندگی کی صداقتوں اور قوانین کے ساتھ مطابقت رکھتے ہوں ادب زندگی کی تخیل آمیز ترجمانی و پیشکش ہی تو ہے، اس زندگی کی جو مصنف کے تجربے اور مشاہدے میں آتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس ترجمانی میں پیشکش کی قدر و قیمت کا انحصار ادراک کی صداقت پر ہے۔ ادب ہمیشہ اس کا نور پابند نہیں کہ زندگی کی تصویر کشی بالکل باطنی روح اور قوانین سے مطابقت ضرور رکھنی چاہیے۔ یہ شرط ادب کی ان قسموں پر بھی لاگو ہے۔ جو خارجی واقعات کی صداقت سے بہت زیادہ بعد رکھتے ہیں۔ مثلاً رومانی شاعری، رومان کا مطلب ہے جانے بوجھنے مانوس ہر پکا کو مانوس وقوعات میں دکھانا۔ یہ ایک تدبیر ہے۔ کردار کے جعلی خطوط کو کسی غیر متوقع واقعے کی زبانی سے گزر کر بالائی سطح پر لانے کی۔ ذرا سوچ کر دیکھئے کہ اگر اچانک ہماری محبت، یا عزت یا مردانگی کو اپیل کر دی جائے یا لشکار دیا جائے تو ہم ایسی صورت میں کیا طرز عمل اختیار کریں گے۔ رومانی ادب بیشتر ایسے ہی کرداروں کی تصویر کشی کرتا ہے۔ جو اسی قسم کی ناگہانی صورت حال سے دوچار ہو کر اسی طرح کا طرز عمل اختیار کرتے اور تاثرات محسوس کرتے ہیں، جیسے ہمارے خیال میں انہیں کرنے چاہئیں۔ لیکن ضروری ہے کہ وہ کھڑے انسانی کردار ہوں۔ جو انسانی فطرت کے حقیقی قوانین کے مطابق عمل کریں۔ یہ نکتہ انگریزی ادب کی دو مثالوں سے باسانی سمجھ میں آسکتا ہے۔ والٹر اسکاٹ کی رومانی شاعری کا مقابلہ بائرن کی مشرقی نظروں سے کر کے دیکھئے یعنی ڈالیدی آف والیک اور مارین کالارا اور کونراڈ سے۔ بلاشبہ دونوں ہی شاعر زمانے کے خارجی وقوعات اور رسوم و رواج وغیرہ کو تاریخی دیانت سے پیش نہیں کرتے، لیکن ایسے لوگ ضرور ہرتے ہیں جیسے والٹر اسکاٹ کے تخیلی کردہ البٹال مارین ڈگلس اور راڈرک ڈھوٹھے اور ایسے محاسن و اوصاف بھی ہوتے ہیں جن کے وہ حامل تھے۔ اور یہ اوصاف و محاسن ہر زمانے میں قابلِ تائش رہے ہیں۔ اس کے برعکس بائرن کے تخیلی کردہ کونراڈ اور لارا جیسے لوگ نہ کبھی تھے۔ اور نہ شاید کبھی ہوں گے۔ یہ کردار ایک غیر متوازن فطرت کے حامل شاعر کی مرضیانہ خیالی آرائیوں کا نتیجہ ہیں، جو اپنے معاشرے کے خلاف تنگ مزاجی سے بغاوت کر رہے تھے۔ اسکاٹ کی شاعری انسانی فطرت کی عکاس اور صحت مند صداقتوں پر مشتمل ہے اور بائرن کے ان

ایسی شاعری ہے۔ جس کی اساس صداقت پر نہیں اس لئے خواہ وہ اپنے زمانے میں کتنی مقبول رہی ہو، آخر کار کھوکھلی ثابت ہوتی ہے۔

یہ اصول کہ ادب کو زندگی کی باطنی روح اور انسانی فطرت کے حقیقی قوانین سے مطابقت رکھنی چاہیے نہ صرف ادب کے لئے بلکہ تمام اعلیٰ آرٹ کے لئے ضروری شرط ہے۔ اعلیٰ آرٹ صداقت کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش کرتا ہے۔ اور اشیا کی عمیق ترین حقیقت کی پیش کش و ترجمانی کرنا چاہتا ہے۔ یہ بات اس صورت میں بھی درست ہے کہ اس کا تخیل تجربے اور مشاہدے کے دائرے سے باہر سفر کرے اور اس کے تخلیق کردہ اشخاص فرق العادۃ ہوں۔ اگر بنیادی صداقت کی اس شرط سے مستثنیٰ کوئی ادب ہے تو وہ خالص خیالی ادب ہے۔ کوراج کی نظم قدیم ملارج یا شکسپیر کے ڈرامے لے ڈسمر ٹامس ڈریم یا ہماری قدیم داستانوں یا مثنوی سحرالبیان کے بارے میں یہ سوال اٹھانا کہ آیا یہ سب کچھ سچ ہے فضول بات ہے۔ لیکن یہ ادبی تخلیقات ہی ایک خاص قسم کی صداقت کی حامل ہیں۔ ان میں استقامت کی صداقت ضرور ہے۔ ان خیالات کے کردار جو کچھ کہتے

کرتے ہیں وہ ان کرداروں کی تصور کردہ شکل سے مطابقت رکھتا ہے۔ ان کرداروں کی تصور کردہ شکل قطعی اور قابل فہم ہے البتہ اتنا ہے کہ ایسے کوئی کردار ہمارے واقعی تجربے یا مشاہدے میں نہیں آئے ہیں بالکل ایسے مرد اور ایسی عورتیں ہماری دیکھی بھالی دنیا میں نہیں ملتیں لیکن اگر ایسی ہستیاں ہوتیں تو ہم یہ باور کر سکتے ہیں کہ وہ اسی طرح عمل کرتی جس طرح ان ادبی تخلیقات میں کرتی ہیں۔ برہنہ یہ کہ ضروری ہے کہ اس قسم کے خیالیے اگر نفیس و حسین اور حیرت آفرین ہوتے ہیں لیکن انہیں ہم ادب کی اعلیٰ ترین قسموں میں نہیں شمار کر سکتے۔ کسی ایسی ادبی تصنیف کو اعلیٰ ترین مقام نہیں دیا جاسکتا جو ہماری واقعی زندگی کی زندگی جیسی کہ دراصل ہے یا ہونی چاہیے۔ دیاندارانہ پیشکش و ترجمانی نہ ہو۔ یہی وجہ ہے کہ مذکورہ تخلیقات اگرچہ دلکش اور حیرت انگیز ضرور ہیں لیکن یہ اتنی عظیم نہیں ہیں جیسے مثال کے طور پر شکسپیر کا ڈرامہ میلٹ یا مرزا رسوا کا ناول امر و جان الا ایک اور متعلقہ سوال یہ بھی اٹھایا جاسکتا ہے کہ کیا ادب میں زندگی کے "واقعات" سے مطابقت بھی اتنی ہی ضروری ہے جتنی زندگی کی صداقتوں سے مطابقت ؟ واقعات اگرچہ مصنف کے اختراع کردہ ہوتے ہیں لیکن کیا یہ ایسے ہونے چاہیں جن کی تصدیق و توثیق ہمارا عام مشاہدہ و تجربہ کرتا ہو ؟ کیا ادب کو زندگی کے خارجی واقعات اور صورت کی نقل اس طرح کرنا چاہیے جس طرح اس کی باطنی روح اور صداقت کی ؟ اگر ہم ان سوالوں کا جواب اثبات میں دینے میں متامل ہوں تو پھر یہ سوال کیا جاسکتا ہے کہ آیا ایسا ہونا بہتر

تھے یعنی کیا ادب کو جہاں تک ممکن ہو خارجی زندگی سے بھی قریب ہونا چاہیے۔ اور زندگی کی مشابہت یا اصلیت پیشکش کو اپنا مقصد بنانا چاہیے۔

ان سوالوں کا جواب ہمیں ادب میں واقعیت یعنی اصلیت نگاری کے موضوع کی طرف لے جاتا ہے۔ واقعیت یا اصلیت نگاری ایسا لفظ ہے جو بڑے مبہم طریقے سے قریبی مطابقت یا مشابہت واقعیت نگار کا نظریہ یہ ہوتا ہے کہ انسانی فطرت کی تمام صداقتیں انتہائی یا غیر معمولی حالات میں بہترین طور پر ظاہر نہیں ہوتیں، بلکہ روزمرہ زندگی کے طبعی اور عام تجربے اور مشاہدے میں ظاہر ہوتی ہیں۔ اسی لئے واقعیت نگار کا مقصد تشنائی کی نہیں بلکہ جلنے بوجھ مانوس واقعات و اشیاء کی پیش کش کے خارجی پہلوؤں کی ایسی تصویر کشی ہوتا ہے جس کی ہم فوراً اپنے مشاہدے سے توفیق یا جانچ کر سکتے ہیں۔ وہ رومانیت کے خلاف احتجاج کرتا ہے اور اسے غیر طبعی قرار دیتا ہے کیونکہ رومانیت زندگی کے قوانین کو نہیں بلکہ ان قوانین کے استثناء کی تصویر کشی کرتی ہے۔ رومانیت میں دلچسپی کو وہ طفلانہ حیرت و تجسس کی ایک شکل قرار دیتا ہے اسے ذہنی ارتقا کی ایک خاص منزل تک ہی قدرتی سمجھتا ہے۔ لیکن ذہن کی اعلیٰ سطح کے لئے باعث دلچسپی نہیں سمجھتا۔ شدت پسند واقعیت نگار اس سے بھی آگے بڑھ کر نہ صرف یہ کہتا ہے کہ خارجی واقعات کے ساتھ مطابقت ادبی فضیلت کا یقینی پیمانہ ہے بلکہ دعویٰ کرتا ہے کہ زندگی کے سارے ہی واقعات ادبی پیشکش کے لئے موزوں ہیں اور استعمال کئے جاسکتے ہیں۔

تخیلی ادب میں واقعیت کا موضوع اکثر انسانی تحریروں کے حوالے سے زیر بحث آتا ہے کیونکہ یہ دعویٰ کرنے والے تو شاید ہی ملیں گے کہ شاعری کو بھی محدود معنوں میں واقعیت پر ہی مبنی ہونا چاہیے۔ ایسے چند اصولوں پر توجہ دیں جو تمام تخیلی ادب کے لئے درست ہیں۔ اور واقعیت کی ماہیت اور حدود کی نشاندہی کرتے ہوئے یہ بتاتے ہیں کہ کن حالات و شرائط میں واقعیت ایک خوبی سمجھی جاسکتی ہے۔

پہلی بات یہ ہے کہ جو اظہار من اشمس ہے کہ تمام آرٹ اپنی کوشش اور اپنے مواد کی ماہیت کے لحاظ سے زندگی کی ہر ہویا باز آفرینی ہے انحراف کرنے پر مجبور ہے وہ کبھی اشیاء و واقعات کی بالکل اسی طرح نقل یا پیش کش نہیں کر سکتا جیسی وہ دراصل ہیں۔ مثال کے طور پر باہمی بات چیت کو لیجئے جو مکالمے کی شکل میں ڈرائے، نادل اور افسانے میں بڑی اہمیت رکھتی ہے، کوئی واقعیت نگار خواہ وہ اپنے نظریات میں کتنا ہی انتہا پسند ہو اپنے تخلیق کردہ کرداروں کو بالکل اسی طرح بات چیت کرتے ہوئے نہیں پیش کرے گا۔ جیسے کہ حقیقی صورت مرد کیا کرتے ہیں بلکہ وہ انہیں ایسی بات چیت کرتا دکھائے گا جیسی وہ اپنی بہترین لمحات میں کرتے ہیں۔ وہ ان

کی بات چیت کے خاص خاص حصے ہی پیش کرے گا۔ اور اس کے لئے اسے انتخاب و امتزاج سے کام لینا پڑے گا۔ ڈرامے میں تو قطعی ناممکن ہے کہ سکا لمے حقیقی زندگی کی ہر ہر نقل ہوں۔ اگر ڈرامے کا عمل اور اس کے کردار رفتار و تملکات رلے ہوں تو ظاہر ہے ان کی بات چیت کو بھی باوقار اور عامی کی سطح سے بلند پیش کرنا ہوگا۔ کسی بھی اچھے ڈرامے کو پیش نظر رکھیے اور یہ سوچئے کہ کبھی ہمارے ذہن میں یہ خیال بھی آیا ہے کہ اس کے کردار جیسی باوضع یا یک رنگ گفتگو کرتے ہیں۔ ایسی گفتگو حقیقی زندگی میں کسی نے کی ہوگی؟ کبھی نہیں۔ کتنی ہی غیر ضروری، بے تعلق اور موزون تحریر سے ربط نہ رکھنے والی باتیں ہوں گی؟ جو ڈراما نگار نے حذف کر دی ہوں گی۔ اسی طرح واقعات کا کوئی بیان اگر اسے فضا لانے ہوتا ہے تو لازم ہے کہ اس میں انتخاب، اخراج اور امتزاج سے کام لیا جائے۔ نیچرلزم یعنی فطرت کے انتہا پسند پرستار بھی ہر چیز نہیں بیان کر سکتے۔ ان کے نظریے کا منطقی نتیجہ تو یہ نکلتا ہے کہ وہ کوئی کہانی لکھیں ہی نہ، کیوں کہ کہانیاں واقع نہیں ہوتیں، ہماری حقیقی زندگی میں واقعات کلاتا نا بانا پلاٹ کی شکل اختیار نہیں کرتا۔ بلکہ ایک خاص رت و واقعات ہوتے رہتے ہیں اور پھر رنگ جاتے ہیں۔ لیکن فطرت کے حامی بھی کہانیاں لکھتے ہیں۔ اور اس کے لئے اپنے تحریرات و مشاہدات کے ذخیرے سے چند واقعات منتخب کرتے ہیں ان کے اس انتخاب کے آخر کوئی اصول تو ہوتا ہے کہ کسی شخص کی تمام لامحدود تفصیلات و جزئیات کا لفظ بلفظ بیان یا اس کی نقل یا تصویر کش اگر ممکن بھی ہو تو قاریں کے لئے ناقابل برداشت ہو جائیں گی اس میں اس قدر تکرار و اعادہ ہوگا اور اتنی غیر دلچسپ، غیر ضروری اور غیر متعلق چیزیں آجائیں گی کہ کوئی شخص اس طومار کو پڑھنے کے لئے آمادہ نہ ہوگا۔

جس طرح عام روزمرہ زندگی کی بات چیت کو بلا کم و کاست ہر ہر پیش کرنا آرٹسٹ کے فن کو مجروح کر دیتا ہے اسی طرح تجربے اور مشاہدے کے بے شمار واقعات میں سے چند کو عین میں ناقلاً دریا مندری سے پیش کر دینا بھی آرٹسٹ کو نہیں بھاتا۔ کیونکہ آرٹسٹ کا مقصد خیال انفرادی کرنا ہوتا ہے۔ نہ کہ نقل کرنا۔ اصل چیز کو دوبارہ پیش کرنا آرٹسٹ کا مقصد نہیں ہوتا، بلکہ وہ تاثر دریا مقصود ہوتا ہے جو اصل شے اور اصل واقعہ آرٹسٹ کے دل و دماغ میں پیدا کرتا ہے۔ یہ بات ان فنون لطیفہ کے بارے میں بھی درست ہے جنہیں اکثر اوقات تقلیدی قرار دیا جاتا ہے۔ مثلاً مصوری، ذرا غور کر کے دیکھئے کہ سوم کا کاغذ کا بنا ہوا پھول آرٹ کا دیسا نمونہ کیوں نہیں سمجھا جاتا جیسا کسی مصور کی بنائی ہوئی پھول کی تصویر۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ سوم یا کاغذ کا پھول اصل پھول سے زیادہ قریبی شائبہ رکھتا ہے۔ ہو سکتا ہے کہ وہ اس

قدر عمدہ تیار کیا گیا ہو کہ دُور سے بالکل اصل پھول نظر آئے تاہم اسے تصویری پھول سے بہتر آرٹ نہیں قرار دیا جاتا۔ اس کی کمی وجہیں ہیں کچھ ذیلی اور کچھ اہم ذیلی وجوہ تو یہ ہیں کہ موسم یا کاغذ کا پھول اتنا پائیدار نہیں ہوتا جتنا تصویری پھول اور پائیداری بھی آرٹ کے کسی کارنامے کا ایک ضروری عنصر ہے دوسرے یہ کہ موسم یا کاغذ کا پھول تصویری پھول کے مقابلے میں زیادہ آسانی اور سہولت سے بنایا جاسکتا ہے اس کے لئے اتنی فن کاری کی ضرورت نہیں جتنی مصوری میں مطلوب ہے۔ ان ذیلی اسباب کو چھوڑیے۔ اہم سبب یہ ہے کہ موسم یا کاغذ کا پھول ہمیں اصل پھول کا دھوکا دینے کے لئے بنایا گیا ہے اور اسی لئے ہلکے آرٹسٹ احساس کو اپیل نہیں کرتا، کیونکہ آرٹ کے تصور ہی میں یہ بات مضمر ہے کہ ہم اس کی تخلیقات کو حقیقت کے چرلے یا نمائندے کے طور پر پہچانیں نہ کہ انہیں حقیقت جانیں۔ فطرت کے ساتھ یہ تضاد و تقابل آرٹ کے لئے ضروری ہے۔ مصور تصویر دیکھنے والوں کو دھوکا دینے کی کوشش نہیں کرتے اگرچہ وہ چاہیں تو ایسا کر سکتے ہیں۔ مثلاً وہ ایک ایسا محراب یا طاقتور بنا سکتا ہیں جس پر دُور سے اصل محراب یا طاقتور کا دھوکا ہو، لیکن کوئی بڑا مصور اس قسم کی کوشش نہیں کرتا۔ بلجیم میں ایک مصور ویرژ نامی گورا ہے جو ایسی تصویریں بنانے میں ماہر تھا، لیکن اس کا شمار کبھی عظیم مصوروں میں نہیں کیا گیا۔

غالباً آرٹ کی چربا اتارنے کی خاصیت کا سادہ ترین اور سخت ترین امتحان وہ آرٹ ہے جو سب سے زیادہ نقالی پر مبنی ہے یعنی اداکاری کا آرٹ۔ ہم بعض اوقات اسٹیج پر حقیقت کا دھوکا ہونے کی بات کیا کرتے۔ لیکن سچ یہ ہے کہ اسٹیج کو ہم کسی وقت بھی حقیقی زندگی کا ایک حصہ نہیں سمجھتے۔ تماشائی کی حیثیت سے میں جانتا ہوں کہ اسٹیج پر جس مرد اور جس عورت کو میں دیکھ رہا ہوں وہ ہیرا اور رانجھا نہیں ہیں مجھے ان کو ہیرا اور رانجھا سمجھنا بھی نہیں چاہیے۔ کیونکہ اگر میں ایسا خیال کرنے لگوں تو پھر مجھے کیا حق پہنچتا ہے کہ ان کی خلوت میں محل ہر جادو؟ مجھے اس بات کا یقین ہے کہ یہ جو کچھ میں دیکھ رہا ہوں۔ اصلی زندگی نہیں ہے، یہ دونوں اشخاص ہیرا اور رانجھا نہیں ہیں بلکہ ان کا چربا ان کے نمائندے ہیں آرٹ کا یہ اصول ہے کہ اس کا اثر ہمارے اس شعور پر منحصر ہے کہ آرٹ کی نوعیت نمائندگی کرنے والے شے کی ہے، یہ اصول ادب کے لئے بھی اتنا ہی صادق ہے جتنا تقلیدی فنون کے لئے ادب میں جو عمل جو جذبات، جو اشخاص پیش کئے جاتے ہیں انہیں واقعی اور ذاتی نہیں سمجھا جاتا، بلکہ نمائندہ تصور غالب تصور کیا جاتا ہے۔ یہ بات ادب کی ان اصناف پر بھی صادق آتی ہے جو بظاہر انفرادی

شخصی جذبات کا براہ راست اظہار سمجھے جاتے ہیں۔ ہم بعض اوقات داخلی شاعری مثلاً غزل کے خلوص کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ شاعری کی پرجوش محبت یا شدید غم کا فوری بے ساختہ اظہار ہے۔ لیکن واقعہً ایسا کبھی نہیں ہوتا۔ کیونکہ ایسا ہو ہی نہیں سکتا۔ یہی حقیقت کہ شاعر اپنے جذبے کو فنکارانہ حسن کارانہ انداز میں پیش کر سکتا ہے اور اسے مناسب و موزوں اظہار بخش سکتا ہے اس بات پر دل ہے کہ وہ اس کے شدید جذبات کا پہلا گرم اظہار نہیں ہے۔ اور ہم درحقیقت اسے ایسا سمجھتے بھی نہیں۔ جس نظم یا غزل کی میں اتنی داد دے رہا ہوں، وہ کسی نظیر اکبر آبادی یا قائم چاند پوری کی ذاتی پرجوش مسرت یا اذیت کی فوری نوا نہیں، اگر ایسا ہی ہوتا تو پھر میں اپنی تمام آرٹسٹک ہمدردی کھو کر شخصی ہمدردی میں مبتلا ہو جاؤں گا اور شاعر کے بذاتِ مسرت یا جذباتِ غم میں ذاتی شرکت کر کے اس کی شاعری کو تو بھول ہی جاؤں گا اس میں تو شک نہیں کہ شاعر کا جذبہ کھرا اور خالص رہا ہوگا۔ لیکن اس جذبے کو آرٹسٹک یعنی فنکارانہ حسن کارانہ رنگ دینے سے پہلے اس نے اپنے احساسات پر دوبارہ نظر ضرور ڈالی ہوگی۔ اپنے جذبات و احساسات پر دوبارہ نظر ڈالنے بغیر کوئی آرٹسٹ اپنی تخلیق وجود میں نہیں لاتا۔ ہمیں شاعر کے اظہار کو اس کے ذاتی و شخصی اعتراف یا راز دراز ابلغ کے طور پر نہیں سمجھنا چاہیے بلکہ نوعِ انسانی کے عمومی جذبات کے ایک جز کی حیثیت سے دیکھنا چاہیے۔ بلکہ ہم ادب کی حیثیت سے اس کی حسن شناسی و قدر فہمی کر سکیں۔ شیکسپیر نے کیا خوب بات کہی ہے کہ آرٹ فطرت کو آئینہ دکھاتا ہے اور آئینے میں ہم ہمیشہ عکس کو دیکھتے ہیں۔ نہ کہ خود حقیقت کو، ادب میں معروض کو یعنی اشیاء اور واقعات کو ان کے عالمگیر روابط میں تخیلی طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ تو پھر سوال یہ ہے کہ آرٹ کو واقعے سے کیا تعلق ہے؟ عکس یا تصویر کو اس معروض سے کس حد تک مشابہ ہونا چاہیے۔ جسے وہ منعکس کرتی ہے؟ زندگی کے تمام منازل ارتقا یا منازل سفر یا کسی شے یا واقعے کی لامحدود تفصیلات کو تو کوئی مصنف پیش کر ہی نہیں سکتا۔ پھر اپنے پیش نظر حقائق و واقعات ہیں۔ سہ وہ انتخاب کس طرح کرے؟ اس کا سا جواب یہ ہے کہ وہ واقعات و حقائق کا انتخاب و امتزاج اس طرح کرے کہ قارئین تک اس کا وہ تاثر اور ردِ عمل پہنچ جائے جو اشیاء و واقعات نے اس پر کیا ہے۔ اس کی کوشش اور خواہش ہوگی کہ کسی شے یا شخص یا تجربے یا مشاہدے کے قلب اور دھن کو، جس طرح جبش دی ہے وہ ان واقعات و حقائق کے ذریعے معنی خیز و موز

طور پر ادا ہو جائیں۔ جن کا اس نے پیشکش کے لئے انتخاب کیا ہے لیکن ظاہر ہے کہ اشعار اشخاص و
 واقعات مصنف کو بالکل انہی روابط اور سیاق و سباق میں نظر نہیں آئیں گے جن میں کسی دوسرے مصنف
 کو نظر آئیں گے کیونکہ مختلف لوگ ایک ہی معروض کے مختلف پہلوؤں سے متاثر ہوتے ہیں اور ہر
 آرٹسٹ اپنے تاثر کے لحاظ سے حقائق واقعات، اشعار و اشخاص کے ایسے پہلو اور خدو خال منتخب
 کر کے پیش کرتا ہے جو مطلوبہ اثر یا مفہوم یا تحریک زہنی پیدا کرنے کے لئے ضروری سمجھتا ہے۔ اس طرح
 ادب میں ناگزیر طور پر ایک داخلی یا مصنوعی صفت داخل ہو جاتی ہے جس میں بڑھا چڑھا کر پیش
 کرنے کا عنصر بھی شامل ہو جاتا ہے اور اس طرح ہو بہو حقیقت نگارانہ پیش کش سے ادبی تخلیق
 دور ہو جاتی ہے اور پھر اسی پر بس نہیں۔ اکثر اوقات اعلیٰ ادب میں جب مصنف اپنے معروض کی
 جذباتی قوت و تاثیر ظاہر کرنے کی کوشش کرتا ہے تو کامل نمائی کے عمل کو اور بھی آگے لے جاتا ہے۔
 ہم جانتے ہیں کہ انفرادی اشعار جس حسن کی حامل ہوتی ہیں اس سے کہیں زیادہ حسن کامل کی خیال فروری
 کرتی ہیں۔ حسین چیزوں کی فطرت و ماسیت ہی یہ ہے کہ وہ ناظر کے ذہن کو تحریک دے کر بلند تر سطح
 پر لے جائیں۔ ہمارے بہترین جذبات میں ایک قسم کی لامحدودیت ہوتی ہے۔ ہم اپنے ذہن میں مبہم
 طور پر حسن کا ایک مثالی نمونہ دیکھتے ہیں جو شان و ناز ہی عالم امکان میں درحقیقت صورت پذیر ملتا
 ہے۔ ہم جو کچھ دیکھتے ہیں اس سے ماورا کچھ مجھول و مبہم امکانات بھی محسوس کرتے ہیں جو ہماری فطرت
 کا ایک جانا پہچانا واقعہ ہے جس کی ہر شخص خورجاً کر سکتا ہے۔ اگر وہ غروب آفتاب کی کرنوں بھری
 آب و تاب کا مشاہدہ کرے یا آسمان نیم شب کے پر بیت قوس کے نیچے یا سمندر کے موجوں بھرے محیط
 کے مقابل کھڑا ہو۔ پر عظمت حسن ہمیشہ لامحدودیت کا خیال ذہن میں ابھارتا ہے۔ شاعر یا ناول نگار
 یا ادیب کو چاہیے کہ اس نے معروض کو اس طرح ابھار کر اور مثالی بنا کر پیش کرے کہ اس میں یہی لامحدود
 خیال فردزی کی قوت آجائے۔ اعلیٰ آرٹ ہمیشہ یہ کیا کرتا ہے۔ اردو شعرو ادب کی تخلیقات فہم الناس
 (سحر البیان) زمر و فردوس بریں (امراؤ جان ادا) ہریالی (فسانہ مبتلا) وغیرہ ہمارے ذہن اور فکر
 کے لئے حقیقی عورتوں کا درجہ رکھتی ہیں۔ ان کے کردار اور ان کے رویوں کو ہم فطرت انسانی کے
 عمیق ترین قوانین کے مطابق پاتے ہیں۔ تاہم یہ کردار پیش پا افتادہ یا مادی اشعار و واقعات و اشخاص سے
 متاثر ہیں اور لامحدود خیال فردزی اور تخلیقی تحریک پیدا کرنے کی ایسی طاقت رکھتے ہیں۔ جیسی کہ ہماری

جانی بوجھی روزمرہ کی زندگی کے اصلی اشخاص نہیں رکھتے۔ اس وجہ سے کہ مصنفین نے اپنی تصویریں سے زندگی کے بعض ظاہری خشک واقعات و حقائق کو حذف کر کے دوسرے واقعات و حقائق کو اچھا رہا ہے۔ جن سے یہ کردار جاندار بن گئے ہیں۔

حقائق و واقعات کے انتخاب کرنے اور انہیں کچھ بڑھا چڑھا کر پیش کرنے کے عمل میں بھی مصنف کو ندرتِ انسانی کی بنیادی صداقت کا معیار ملحوظ رکھنا چاہیے۔ جس پر اس مضمون کے ابتدائی حقیقی میں بحث کی جا چکی ہے۔ اگر مصنف اس بات کو ترجیح دیتا ہے کہ حیات و کائنات کے زیادہ مانوس میدانوں میں اپنا مواد اخذ کرے اور حیرت انگیز، نامانوس اور غیر مواد سے قطع نظر کرے تو یہ بالکل ٹھیک بات ہوگی۔ اور اسے وہ چاہے تو واقعیت یا اصلیت نگاری کا نام دے سکتا ہے۔ اس قبیل کا بہت سارا عمدہ ادب موجود ہے۔ خصوصاً جدید سماجی ناولوں کی صورت میں مثلاً یریم چندر کے ناول اسی قبیل کے ہیں۔ لیکن اس کا کوئی جواز نہیں کہ اس دبستان کا مصنف دوسرے مصنف کو اس لئے کم رتبہ قرار دے کہ اس کے جذبات و احساسات انسانی زندگی کے زیادہ وسیع و شجاعانہ یا زیادہ آفاقی و نمایاں پہلوؤں سے متاثر ہوتے ہیں نہ کہ زندگی کے عام سیدھے سادھے واقعات و حقائق سے۔ اگر کوئی مصنف ندرتِ انسانی کے بنیادی قوانین اور صداقتوں کو ملحوظ رکھے تو ایسی صورت میں وہ اپنا مواد اپنے واقعات و حقائق جہاں سے چاہے حاصل کر سکتا ہے تخیلی ادب کا مقصد جذبات کو جنبش دینا ہے اور واقعات و حقائق اسی مقصد کے لحاظ سے قدر و قیمت رکھتے ہیں۔ رومان کے استعمال کا بھی اتنا ہی جواز ہے، جتنا سنجیدہ اور حقیقت نگارانہ مانوس واقعات و اشیا کے استعمال کا۔ لیکن مصنف کو اس بات کا خیال البتہ ضرور رکھنا ہوگا کہ کرداروں اور وقوعات میں تناقض و تضاد نہ ہونے پائے یعنی مصنف کے تخلیق کردہ اشخاص دیئے ہوئے موقع و محل کے لحاظ سے اس طرح محسوس کرتے اور عمل کرتے ہوئے نہ دکھائے جائیں، جس طرح وہ عمل یا محسوس نہیں کر سکتے۔ اسی طرح اس کے احساس کو ناممکن اور وقوع عمل سے بھڑکتا ہوا نہ دکھایا جائے۔

لیکن یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ تمام جذبات و احساسات ایک ہی رتبے کے نہیں ہوتے اور واقعیت پسند اصلیت نگاری یہ دعویٰ کرنے میں حق بجانب ہے کہ استعجاب یا تجسس کا جذبہ اعلیٰ ادبی قدر و قیمت کا حامل نہیں، چنانچہ جو کتاب اپنی دلچسپی کے لئے محض وقوعات کے عجوبہ پن یا پلاٹ نوکھی

کاریگری ہی پر منحصر ہو وہ ادبی لحاظ سے اعلیٰ رتبہ نہیں حاصل کر سکتی۔ لیکن اس کے برعکس یہ بھی درست ہے کہ جو دلچسپی مشابہ اہلیت اور پیش پا افتادہ زندگی کی وفادارانہ پیش کش سے پیدا ہوتی ہے۔ وہ بہت زیادہ قدر قیمت نہیں رکھتی۔ اکثر اوقات اہلیت نگار مصنف اسی اثر انداز نہ کئے کے پیش نظر زندگی کے خارجی اور عامۃ الوجود واقعات و اشیا کی تہ میں جو قوت اور دلکشی ہوتی ہے اسے گرفت میں لے لے اور منکشف کرنے کے ناقابل ہونے کی وجہ سے زندگی کے ایسے پہلوؤں پر متوجہ ہو جاتا ہے جو گھٹیا فحش، بھونڈے یا غیر طبعی تو ہوتے ہیں، لیکن اعلیٰ یا خوش گوار نہیں ہر تہے بعض لکھنے والے قارئین کے ذہن کو کبھی کردار کی براہمجیوں سے چھپرتے ہیں کبھی غیر نظری و غیر معمولی نفسیات اور کبھی بازاری اوچھے اور مرلیضانہ کرداروں سے، غرض ایسی چیزوں سے جو صبح الذہن، صحت مند اور طبعی کردار کے سوا اوسب کچھ ہوتے ہیں (وہ بھول جاتے ہیں کہ اعلیٰ ادب ایسے مواد سے تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ اور بلند ترین ادبی تحریریں نرالی، سنی یا استثنائی مواد سے تشکیل نہیں پاتیں۔ بلکہ فطرت انسانی کے ان وسیع قوانین کی تصویر کشی کرتی ہیں، جو ہر زمانے کے لئے درست ہیں۔ بعض مصنفین خاص طور پر زندگی کی مکی چالی گھنٹہ، مکرہ، پست اور ذلیل تصویریں پوری دیاننداری سے پیش کرنے کو واقعیت نگاری کی سراج سمجھتے ہیں جس میں انسانیت اپنی پست ترین، کھوٹی، بگڑی ہوئی اور مرلیضانہ شکل میں نظر آتی ہے اور بھی بُری بات ہے، نہ صرف ادبی نقطہ نظر سے بلکہ اخلاقی و انسانی نقطہ نظر سے بھی۔

ایک بات جو اہلیت نگار اکثر کیا کرتے ہیں، شرت سے تردید کی متقاضی ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ تمام انسانی زندگی یعنی مرد و عورت، ہر وہ چیز، ہر وہ عمل جو انسان کہتے، سوچتے یا کرتے ہیں۔ آرٹ کے لئے موزوں مسالہ ہے۔ یہ قول آرٹ سے زیادہ سائنس پر صادق آتا ہے کیونکہ سائنس تمام واقعات و حقائق کو جاننا چاہتی ہے تاکہ ان کی طبقہ بندی اور توجیہ و تشریح کر سکے۔ ادب سائنس نہیں ہے بلکہ آرٹ ہے اور اس کی غایت جذبات کو مرتعش کرنا ہے۔ اسی لئے وہ حسن اور صداقت کے قوانین کے تحت انتخاب و امتزاج سے کام لیتا ہے۔ یہ کہنا درست نہیں کہ ہر چیز جو زندگی میں واقع ہوتی ہے یا موجود ہوتی ہے ادب کے مقاصد کے لئے موزوں ہے۔ ادب کو دوسرے تمام فنون لطیفہ کی طرح آئینہ عین تصور و ادرمثالی ہونا چاہیے۔ باہی معنی کہ وہ کبھی محض حیات و کائنات کی ایک عمل اور سیاہ نقل نہیں ہوتا، بلکہ واقعات و حقائق کا ایسا امتزاج و انتخاب پیش کرتا ہے۔ جو ایسے جذبات کو نفاہین

ہیں ابھارتا یا مرتعش کرتا ہے جو واقعی زندگی کے غیر متنبہ غیر محزوح واقعات و حقائق سے مرتعش نہیں ہوتے یا تحریک نہیں پاتے۔ ادب ان معنوں میں اصلیت نگار نہ ہوتا ہے کہ وہ واقعات اور حقائق جن سے تاریکین کے جذبات کو تحریک دی جاتی ہے، انسانی فطرت کا سچا اظہار ہوتے ہیں۔ لیکن ادب کی بڑائی واقعات و حقائق پر منحصر نہیں ہوتی، خواہ وہ مانوس ہوں کہ رومانی بلکہ جذبات کی اس مقدار اور کیفیت پر منحصر ہوتی ہے جو کسی ادبی تحریر سے مرتعش یا برانگیختہ ہوتے ہیں، نیز ان صداقتوں کی اہمیت اور مقدار پر جن کو وہ تحریر مشکل و صورت پذیر کرتی ہے۔ اس تصنیف کی صداقتوں اور اس کے جذبات ان معنوں میں عام ہو سکتے ہیں کہ وہ عالمگیر ہیں لیکن صداقتیں سطحی، حقیر اور معمولی نہیں ہونی چاہئیں اور نہ جذبات ذلیل و پست اور بد دلی اور دل شکستگی پیدا کرنے والے۔

اصلیت نگاری یا واقعات نگاری کی اصلاح خاصی مبہم طور پر استعمال ہوتی ہے۔ اور تنقیدی مباحث میں اکثر دو مختلف مفاسم رکھتی ہے۔ بعض اوقات یہ آئیڈیلزم یعنی عینیت و مشابہت کی حد کے طور پر استعمال ہوتی ہے اور بعض اوقات رومانیت کے طور پر نہ ازل الذکر مفہوم میں اس کا مطلب ہوتا ہے اشیاء واقعات کو اسی طرح پیش کرنے کا میلان جیسے وہ ہیں۔ خصوصاً ان کے خارجی ظواہر اور روابط کے ساتھ پوری دیانتداری برتتے ہوئے درحالیہ عینیت ان کے باطنی مفہوم کو خیال افروز کے طور پر پیش کرنے کا میلان سے عبارت ہے یا حقیقت نگاری کے طور پر اصلیت نگاری سے مراد ہے۔ حقائق و واقعات کو خواہ ان میں جتنی بھی صداقتیں اور جذبات مشکل و صورت پذیر ہوں عام زندگی سے اخذ کرنا، مانوس چیزوں کی حدود کے اندر رہنا اور بالعموم حال سے تعلق رکھنا درحالیہ رومانیت اپنے واقعات و حقائق کو عجیب غیر معمولی شہانہ اور ماضی سے مربوط واقعات و اشیاء سے اخذ کرتی ہے غور سے دیکھا جائے تو اصلیت نگاری اور عینیت میں کوئی ناگزیر بنیادی تضاد نہیں ہے۔ آرٹ کا کوئی بڑا کارنامہ لے لیجئے۔ اس میں دونوں چیزیں ملیں گی۔ یعنی وہ ان صداقتوں کا انکشاف کریگا جن میں دل کو لہجائے تخلیقی تحریک پیدا کرنے یا زندگی کے رزمہ تجربات کی سطح سے کسی طرح اوپر اٹھانے کی طاقت ہوگی اور ساتھ ہی خارجی زندگی کے واقعات و حقائق جن میں یہ صداقتیں شکل و صورت پذیر ہوں گی مشاہدے اور پیش کش کی دیانت داری کا ثبوت دیں گے۔ بالفاظ دیگر وہ آرٹ عظیم ہے جو صداقتوں کا انکشاف ایسے احوال و کوائف کے ذریعہ کرتا ہے۔ جنہیں ہم بلا تکلف واقعیت و

اصلیت کے اوصاف سے متصف کر سکے ہیں۔

اس بات پر دوبارہ زور دینا ضروری ہے کہ ادب میں عینی عطر کی بڑی اہمیت ہے ہو سکتا ہے کہ کوئی تکلیف واقعی زندگی کے خارجی واقعات و حقائق سے دور ہو، اصلیت نگاری سے کوئی واسطہ نہ رکھتی ہو، لیکن کوئی بڑا ادب اس وقت تک پیدا نہیں ہوتا جب تک وہ ایسی صداقتوں کا انکشاف یا ان کی تحریک نہ کرے جو ہماری روزمرہ زندگی کی سطح پر نظر آنے والی صداقتوں سے بلند تر اور عمیق تر ہوں۔ یعنی الفاظ دیگر جو عینی قدروں کو روشن نہ کرے۔ درجہ دوم کے اچھے ادب اور درجہ اول کے اعلیٰ ادب میں آپ میں فرق دیکھیں گے کہ اول الذکر تحریریں ہیں، ہیئت اور طرز ادا کی خوبیوں کے باوجود ہماری شخصیت کے اعلیٰ ترین پہلوؤں کے لئے ویسی اپیل نہیں ہے جیسی مورخہ اندک تحریریں میں ہے۔ اگرچہ ان کا اسلوب اچھا ہے لیکن ان کے جذبات اور احساسات میں گہرائی نہیں اور ان کے خیالات و افکار واضح و قطعی ہونے کے باوجود محدود سطحی ہیں۔ یہ تحریریں ہماری فطرت کی عمیق ترین یا بلند ترین سطحوں کو مس نہیں کرتیں۔ اس نکتے کو سمجھنے کے لئے اردو شعروادب کی چند درجہ دوم کی اچھی چیزیں دیکھئے۔ مثلاً کلیات نظیر اکبر آبادی، مثنوی سحرالبیان، کلیات جرات، کلیات داغ، کلیات حسرت سہانی، اب ان کا مقابلہ درجہ اول کی اعلیٰ چیزوں سے کیجئے۔ مثلاً کلیات اقبال، کلیات غالب، کلیات میر، مسدس بدیع جزر اسلم فرق خود بخود واضح ہو جائے گا۔

برہنہ یہ اسنے میں ہمیں تامل نہیں کرنا چاہیے کہ اصلیت نگاری کا محرک یعنی واقعات و حقائق کو ان کے اعلیٰ رنگ میں پیش کرنے کا عزم ہمیشہ ادب کو بے لگام اور خیال ہونے سے روکتا ہے اور اس طرح ایک رہنما اور مصالح کا منصب ادا کرتا ہے۔ اچھا آرٹسٹ ہمیشہ ایڈیٹرز یعنی اعلیٰ قدروں کے اظہار کی کوشش کرتا ہے لیکن ساتھ ہی اپنے اظہار کو فطری بنانے کی کوشش بھی کرتا ہے۔ جب وہ زبان بوجھ کر واقعات و حقائق سے منہ موڑ لیتا ہے یا انہیں مسخ کر دیتا ہے تو بالعموم غلط راہ پر جا نکلتا ہے تقریباً ہر زبان میں ادب کا آغاز شاعری سے ہوا ہے جو ادب کی سب سے زیادہ عظمت آمیز قسم ہے۔ ہر زبان کی ابتدائی شاعری میں اساطیر اور روایات بڑی حد تک ملے ہوئے ہوتے ہیں ابتدائی دور کے شاعر اپنے واقعات و حقائق پر اتنے متوجہ نہیں ہوتے جتنے ان واقعات و حقائق کے مفہوم پر زندگی کے ارفع نکات پیش کرنے کی دھن میں وہ زندگی کی ایک مکمل یا دیانت دارانہ پیش کش کو

نظر انداز کر دیتے ہیں۔ لیکن جب آرٹ میں سرور زمانہ کے ساتھ ترقی ہوتی ہے تو واقعات و حقائق کو پیش کرنے کی صلاحیت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے اور واقعی و اصلی چیز کے پردے میں باطنی و روحانی معانی و مفہیم دکھائے جاتے ہیں اور جب آرٹ بلند ترین منازل پر پہنچ جاتا ہے تو عینیت اور اصلیت نگاری میں خوشگوار امتزاج پیدا ہو جاتا ہے۔

اصلیت نگاری کا رجحان اس وقت آرٹ میں بہت مفید ثابت ہوا ہے۔ جب عینیت نازل پا کر روایت و تقلید پسندی میں تبدیل ہو رہی ہو۔ کیونکہ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ اختراعی و ترقی کار جنہوں نے زندگی کے مشاہدے اور تجربے کو اپنے آرٹ کی بنیاد بنایا تھا۔ ان کے کارنامے نمونہ بن جاتے ہیں جن کی علامت طور پر تقلید شروع ہو جاتی ہے جس انداز میں انھوں نے اپنے مواد یا مسئلے کو استعمال کیا تھا اور زندگی کی ترجمانی کی تھی بس وہی صحیح طریقہ سمجھ لئے جاتے ہیں اور یہ عظیم فن کار بعد کے آرٹسٹوں اور صداقت کے مابین دیوار بن کر کھڑے ہو جاتے ہیں۔ اب تنقیدی آرٹسٹ خود اپنا کام بھی خلاصہ رسمی و روایتی معیار کے لحاظ سے انجام دینے لگتے ہیں اور دوسروں کے کام کو بھی انہی معیار پر رکھنے لگتے ہیں نہ کہ فطرت و اصلیت سے براہ راست اخذ کئے ہوئے اصولوں پر اس کی بہترین مثال ہمیں اٹھارویں صدی کے انگریزی ادب میں ملتی ہیں۔ اردو میں روایتی غزلیں اور روایتی قصیدے مثال کے طور پر پیش کئے جاسکتے ہیں۔ جب حالات کی نوعیت یہ ہو جائے تو اصلیت نگاروں کا یہ اصرار بہت کارگر ہوتا ہے کہ بلند ترین صداقتیں اور عمیق ترین جذبات انسانی زندگی سے اخذ کی جانی چاہئیں۔ اسی زندگی سے جیسی کہ وہ درحقیقت ہے نہ کہ اس زندگی سے جو ماضی کے فن کاروں کے کارناموں میں ملتی ہے۔ مختصر یہ کہ اصلیت نگاری ہمیشہ آرٹسٹوں کے طریق اور اسلوب اظہار کی رہنمائی کرنے میں تو مددگار ثابت ہوتی ہے لیکن ان کے مقاصد کو متعین کرنے میں مددگار نہیں ہوتی انسانی زندگی کی اہم اور بنیادی صداقتیں یعنی وہ عظیم جذبات و احساسات اور پر عظمت اصول پر آرٹسٹوں کے کارناموں کی مثالی قدریں اور غائبین تشکیل دیتے ہیں یہ وقت کے گزرنے کے ساتھ ساتھ زیادہ نہیں بدلے اگرچہ زندگی کے خارجی و ظاہری حالات و کوائف مسلسل بدلتے رہتے ہیں اور اصلیت نگاریہ کہنے میں حق بجانب ہیں کہ آرٹسٹوں کو اس تبدیلی کے قبول کرنے کے لئے تیار رہنا چاہیے کسی گزرنے والے دور کے معیاروں اور طریقوں سے بندھا ہوا نہیں رہنا چاہیے اور زندگی کی پیشکش

اسی طرح کرنی چاہیے۔ جیسی وہ خود اسے دیکھنے ہیں نہ کہ اس طرح جیسے دوسروں نے اسے دیکھا ہے یا دیکھنے کو کہا ہے۔ لیکن اصلیت نگاری کا یہ مطلب بھی نہیں ہونا چاہیے کہ کوئی شخص تمام تاریخی یا روحانی موضوعات کو اپنے دائرہ فکر و احساس سے خارج کر دے اور تمام سالہ صرف حال کی زندگی ہی سے حاصل کرے۔ ویسے ہوتا یہی ہے کہ ہر بڑا مصنف جس مزاجی کیفیت میں اپنے موضوع سے واسطہ رکھتا ہے وہ اس کے دور کی مزاجی کیفیت ہی ہوتی ہے بڑے مصنفین اپنے آپ کو اپنے دور سے باہر بھینکنے کی کوشش نہیں کرتے، وہ اپنے زمانے کی زندگی کے ساتھ قریبی ہمدری و ہمدردی رکھتے ہیں خواہ اپنے مضامین و موضوعات کے لئے کتنی ہی دور چلے جائیں۔

اصلیت نگاروں کے اس اعتراض کو البتہ تسلیم کرنا ہی پڑے گا کہ غنیت جو روایت دیکھانیت میں تبدیل ہو کر رہ جائے نفل چیز ہے اور ہر عینی مصنف کو اپنے دور کی زندگی کو دیکھنا چاہیے اور اس زندگی کے ساتھ ہمدردی و ہمدلی میں کام کرنا چاہیے خواہ اس کے لئے رسم و روایت کو توڑنا ہی پڑے لیکن اصلیت نگاروں سے ہمیں اس وقت اختلاف پیدا ہوتا ہے جب وہ یہ فرض کرتے ہیں کہ محض زندگی کے خارجی واقعات و حقائق کی پیش کش عظیم ادب کی تخلیق کر سکتی ہے ہمارے خیال میں یہ پیش کش خواہ کتنی ہی دیانت دارانہ اور تاب ناک ہو پر عظمت اور تخلیق نہیں کر سکتی۔ اسی طرح پیش یا افتادہ یا مال محرکات اور کردار کے محض تجزیے سے بڑا ادب پیدا نہیں ہوتا۔ تجزیاتی مزاج یا سائیلیک مشاہدے کا رجحان الگ چیز ہے اور آرٹسٹ کی مزاجی کیفیت الگ چیز ہے واقعات و حقائق کا محض مشاہدہ کر کے ان کی روداد لکھ لینے سے بڑا ادب پیدا نہیں ہوتا جب تک کہ تحریر میں روحانی بصیرت اور کردار نگاری کی گہرائی نہ ہو علاوہ ازیں خارجی واقعات پر مستقل ارتکاز غیر اہم تفصیلات میں الجھا دیتا ہے جیسے لباس، طور طریق اور طرز گفتار کی تفصیلات یہ سب واقعی واصل تو ہوتے ہیں لیکن ہمیشہ پر معنی یا خیال افروز نہیں ہوتے زندگی کی عمیق ترین اور فطری و طبعی صداقتوں کو نظر انداز کر کے اصلیت نگاران خارجی حوادث یا ذات پرستی کے مناظر پر اپنی توجہ مرکوز کر دیتا ہے جنہیں دیکھ کر سبائے رنگھے کھڑے ہو جاتے ہیں یا ہم لرز جاتے ہیں یا نفرت کراہٹ محسوس کرتے ہیں اگر ہمارا یہ رد عمل زندگی اور انسان کی فطرت کے بارے میں غور و فکر کرنے پر ہمیں مائل کر دے تو ٹھیک ہے ورنہ محض لرز جانے یا کراہٹ محسوس کرنے ہی تک بات رک جائے تو ایسی اصلیت نگاری کا کوئی خاص مقام نہیں۔

رومانیت کا بہترین جواز اس واقعے میں پنہاں ہے کہ اس سے کردار کی غیر معمولی قوتوں کا اظہار ہوتا ہے۔ بڑے بڑے پر جوش جذبات، زندگی کو نمایاں و واضح شکلوں میں تشکیل دیتے ہیں اور بڑے کردار واقعات زندگی کو ان دیکھے اور استادانہ طریقوں پر کام میں لاتے ہیں۔ رومانیت کو خصوصی دل چسپی عطا کرنے والی مانوسیت نہیں ہوتی بلکہ وہ شے جو نامانوسیت کے ذریعے انکشاف پاتی ہے ہم نپولین کے نامانوسیت کا زمانہ مانوس کا تذکرہ بھی اگرچہ حیرت سے پڑھتے ہیں لیکن یہ حیرت اس استعجاب سے مختلف ہوتی ہے جو الف لیلا پڑھنے سے ہم میں پیدا ہوتا ہے جب کبھی رومان روح انسانی کی کسی شدید حالت یا ضرورت میں تدبیر آفرینی اور اظہار قوت کی تصویر کشی کرتا ہے تو وہ ایک جائز ادبی محرک ہے کیونکہ وہ قارئین کو جھنجھوڑتا ہے جگاتا ہے اور ذہنی کشادگی بخشتا ہے وہ انہیں نہایت کھٹن جدوجہد و مساعی کے ساتھ ہمدردی اور امکانات زندگی کے بارے میں رجائیت آمیز مسرت سے معمور کر دیتا ہے ایسے رومان کو لوگ ہمیشہ پسند کرتے اور اس کی داد دیتے رہیں گے اس کے برعکس اگر کسی تصنیف میں سولے عجیب و غریب رومانی مقامات کے اور کچھ نہ ہو اور اس کے لئے انسان کردار کی قوت کی آزمائش کا کوئی تاثر نہ پیدا ہوتا ہو تو پھر ایسی تحریر کم ادبی قدر و قیمت کی حامل ہوگی، اس کا شمار اعلیٰ ادب میں نہیں ہوگا۔ کیونکہ محض عجیب و غریب واقعات اور حیرانی میں ڈالنے کے خوف ناک حوادث رومانی ادب کو بلند مرتبے پر نہیں پہنچا سکے۔

اصلیت نگاری کی وہ صورت جو رومانیت کی ضد ہے اور حال کے واقعی و اصلی حالات و مناظر پر اصرار کرتی ہے لازماً سپاٹ پن اور بے کیف مانوسیت کے خطرے سے دوچار رہتی ہے اس خطرہ سے بچنے کے طریقے صرف ماہر فن کار جانتے ہیں۔ مانوس اور سیدھی سادی زندگی میں جو سوز و گداز بہت اور عظیم روحانی اثرات پوشیدہ ہوتے ہیں اچھے فن کار انہیں منکشف کرتے ہیں لیکن بالعموم متوسط سبج کے مصنف مانوس واقعات و اشخاص میں عظمت دکھانے کی اہلیت نہیں رکھتے۔

اس لئے عام زندگی کے سنسنی خیز پہلوؤں سے کام لینے لگتے ہیں۔ واقعیت و اصلیت سے وابستگی پر اصرار کرتے ہوئے وہ زندگی کے مجنوںہ اور کھردرے واقعات و حقائق سے تحریک حاصل کرتے ہیں۔ مثلاً شدید جذبات کے بے قاعدہ یا مریضانہ اظہار سے یا برائیوں کی بے اعتدالیوں سے۔ آخر میں مختصراً یہ کہا جاسکتا ہے کہ ادب کو زندگی کی صداقتوں کے ساتھ ضرور مطابقت رکھنی چاہیے کیونکہ اس کی قدر و قیمت کا تعین انہی صداقتوں کی مقدار اور نوعیت سے کیا جائے گا جن پر وہ مشتمل ہے۔

لیکن تخلیقی و تخلیعی ادب کے لئے ضروری نہیں کہ وہ زندگی کے خارجی واقعات و حقائق کی شدت سے پابندی کرے۔ کیونکہ ادب میں زندگی کی ہونے پر نقل پیش کرنے کی کوشش نہیں کی جاتی بلکہ زندگی کا چربا اٹلنے یا اس کی نمائندگی کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔

اندرین حالات ادب اصیلیت نگار نہ بھی ہو سکتا ہے۔ باہر میں معنی کے خارجی روابط و ظواہر پر زور دے یا مانوس چیزوں کی حد تک اپنے آپ کو محدود کرے۔

لیکن ساتھ ہی وہ عینی بھی ہو سکتا ہے باہر میں معنی کے زندگی کی صداقتوں کو اعلیٰ آدرشوں کے حوالے سے پیش کرے اور ان کی روحانی معنویت کو نمایاں کرے اور وہ رد مانی بھی ہو سکتا ہے۔ باہر میں معنی اپنے واقعات و حقائق کے لئے عجیب و غریب، غیر معمولی شجہ مانہ اور بعید میدانوں سے مسالہ حاصل کرے تاہم ہر صورت میں ادب کی خصوصی دلچسپی، خارجی واقعات و حقائق میں پنہاں نہیں ہوگی اور نہ ہی اس حیرت و تجسس میں جو وہ قارئین کے ذہنوں میں پیدا کر دے بلکہ انسانی زندگی ان باطنی صداقتوں میں پنہاں ہوگی جو پیش کردہ حقائق و واقعات میں متشکل و صورت پذیر نظر آئے۔

عوامی فن کی بنیادیں

منظف علی سید

اس مہذب زمانے میں ہم نے ایک دوسرے کے خوابوں پر احتساب کرنا سیکھا ہے اور اپنے خوابوں سے آپ ہی آپ ڈرنا اس کے برعکس ماقبل تاریخ کا افسانوی آدمی خواب کو حقیقت کے طور پر قبول کرتا تھا اور اس کے اظہار اس کی تعبیر اور اجتماعی اہمیت

(رڈنگ)

پر ایمان رکھتا تھا۔

خوف اور احتساب ان دونوں میں ہمارے زمانے کی داخل اور خارجی کیفیات مضر ہیں احتساب ایک بہروپ ہے جس میں سے کبھی کبھی اندر کا روپ بھی جھلک پڑتا ہے مگر ان دونوں کو ایک ہی لڑی میں پروئے والی ایک اور خصوصیت بھی ہے جسے بہروپ کی ضرورت کا کہا جاسکتا ہے۔

تہذیب و تمدن نے انسان کو اپنی ازل شخصیت سے دور رکھنا سکھایا ہے اور اپنے طرز حیات کی برتری کا احساس دلایا ہے اس لیے جہاں کہیں بھی کوئی ابتدائے حیات کی سی حرکت کوئی ماقبلیاتی فعل، کوئی قبائلی یا وحشیانہ انداز نظر دکھائی دیتا ہے اس پر احتساب کروایا جاتا ہے اس کے باوجود انسان کو ان تمام مدارج حیات کا ایک غیر شعوری احساس بھی درپیش ہوتا ہے اس کے خوابوں میں منور لطیف میں لوگ ناچ ہلکے سنگیت، لوگ گیتوں، لوگ کہانیوں میں ابتدائے حیات کی شکلیں اور علامتیں اپنا روپ دکھاتی ہیں ان مظاہر میں ان ارتقائی مدارج کا بھی مسطور ملتا ہے جن سے انسان بعد نسل انسان گزرتا چلا آ رہا ہے۔

نئے آدمی میں ان مظاہر کو دبا دینے اور ان کا زور کم کرنے کا ایک قوی رجحان بھی ہے جو محض یہی کہہ سکتے ہیں کہ واضح نہیں ہو جاتا

کو یہ تہذیب و تمدن کا لایا ہوا ہے اسے اگر تعقل اور تخیل کی جگہ کہا جائے تو بے ہمتانہ ہوگا ماقبل تاریخ کے زمانے کو بعض لوگوں نے ماقبل منطقی بھی کہا ہے اگر منطق سے شعوری نظام مرتب کرنا ممکن ہو تو ایسا منطق تو یہی ہے تو یہ دور واقعی اس سے بے نیاز تھا مگر یہاں ایک اور قسم کی منطق کی کوشش کی گئی ہے جسے غیر شعوری منطق یا لاشعور کی مقصدیت کہا جاسکتا ہے تعقل کے طاس و منازل سے یہ زمانہ محروم ہے مگر اپنی خصوصیت کے لیے اس دور میں بھی کی گئی ہے اس دور میں جس زندگی کا پھیلاؤ اپنی ابتدائی صورت میں نظر آتا ہے جسے فلسفیانہ سوچ بچار اور نظام خیال کہا جاتا ہے وہ تو اس زمانے کی چیز نہیں تھا مگر مذہب، جادو، آرت اور زندگی کے ایسے ہی سرچشمے اس زمانے کی نفسیاتی اور مابعد الطبیعیاتی ضرورتوں کو پورا کرتے تھے نئے آدمی نے آہستہ آہستہ ان تمام تخیلی مظاہر کو منطق کے قالب میں بدلنا شروع کیا ان کو شعوری سانچے میں ڈھالنے سے کچھ تو ان کا ابتدائی روپ بگڑ گیا اور کچھ ہیروپ کی ضرورت نے اس میں گھٹاریاں لگیں۔

اسی تہذیبی ضرورت سے گونا گوں ایجاوہ وجود میں آئیں ہول گنا ہے کہ انسان نے جیسے جیسے نظام حیات کے مقابلے میں آپ کو ناجیز اور مختلف سمجھنا شروع کیا ویسے ہی مظاہر فطرت پر شعوری قابو پانے کی کوششوں کو بڑھانا رہا۔ اب بے حد مہتمم بالشان ملی فتوحات کے بعد بھی جب اس نے دیکھا کہ میری اذلی حقارت اور بے چارگی میں کوئی کمی نہیں آئی تو اس نے اپنی کوششوں اور شعوری علم کا بوجھ قائم رکھنے کے لیے ہر اس چیز کو رد کر دیا جہاں اسے اس کی اذلی طبیعت کا اظہار ہوتا ہے اس لیے ہیروپ و جرمین آیا اب اسے تہذیب و تمدن کا نام دے دیکھتے تھے کہ یہ یا سامان کے کارنامے ماقبلیاتی دور میں اس بے جا لگاؤ کا احساس تو تھا مگر مذہب جادو اور آرت اس کی تسخیر کر رہا کرتے تھے اپنے آپ کو دل ہی دل میں محنت اور ناچیز مانتے کہ آپ ہی آپ ڈرتے نہیں رہتے تھے بلکہ اس صورت حال کو قبول کرنے کے بعد اجتماعی رسوم و عادات کا کوئی سلسلہ ایجاد کرتے تھے جس سے مظاہر کو منش اور رجم کر رہی اور زمین پر مالکی کیا جانے لگے نئے آدمی نے اس خوف کو رد کر دیا اور پھر کوئی ایسا لاکھ عمل اختیار نہ کیا جس سے اس کی بے بسی اذلی پیار اور محبت میں بدلی جانے لگی اس لیے ماقبلیاتی زمانے کو اجتماعی خیال کا زمانہ کہا گیا ہے یہاں ٹھک و غم یا امتساب کی کوئی ضرورت نہیں ہر جذبہ کھلے بندوں للہاں پاتا ہے اور ہر احساس کو بر ملا ظاہر کر دیا جاتا ہے لوگ گیتوں میں انوکھا ناچ میں انوکھے کلامیں اب تک اس دور کے باقیات بعض اقوام و قبائل میں موجود ہیں۔

بہس اظہاریت ماقبلیاتی فن کی اولین خصوصیت ہے اظاہوی مفکر ویکو اور اظاہوی آڈرٹٹ غرور سے کہ اس ابتدائی خصوصیت کی طرف توجہ دلانے کے لیے ذمہ دار سمجھا جاتا ہے ویکو نے ماقبلیاتی شاعری، انوکھے رزمیہ اور اس زمانے کے اجمالی فنون کو ایک ہی روش میں پیرا دیا ہے جن لوگوں نے محض یونانی اور رومی فن پاروں کو ہی فن کی اصل الاصول قرار دے دیا تھا ان کے لیے اس ابتدائی اظہار تخیل کی اہمیت آہستہ آہستہ ہی واضح ہو سکتی تھی اس لیے ماقبلیاتی فن کی صحیح تعریف و توضیح بلکہ اس سے اثر پذیری ہمارے زمانے کی محتاج تھی جس میں فراڈ کے تصور لاشعور کے ساتھ مافوق الواقعیت کی تشکیل نے اپنے فن کے مظاہر سے کئے

ہیں اسی طرح سوستان اہل نفسیات شرونگ کا اجتماعی لاشعور کا مندر بھی مابلیاتی فن کی طرف مزید توجہ دلانے کا باعث بنا ہوا ہے بلکہ یوں کہنا بھی غلط نہیں ہوگا کہ کسی پر اسرار روح مصر کے طفیل شرونگ کی نفسیات کے ساتھ ہم ہی یہ شور پیدا ہوتا گیا ورنہ اس وقت مابلیاتی فن کی طرف پہل بار توجہ دلاتی جب کہ منطوق اور عقلیت کا دور دورہ تھا اور فن کے لیے بھی تخیل کو دہم سے زیادہ اہمیت نہ دی جاتی تھی شرونگ کی باقاعدہ دریافت اجتماعی لاشعور اس زمانے کے فوراً بعد آئی ہے جب کہ سائنس کی متوحات ہرنے انسان کا غالب بڑھتے بڑھتے ایک ایسے مقام پر آنے والا تھا اس کی تمام غلط فہمیاں دور ہو جاتی شرونگ نے بہروپ کے پار جا کر خوابوں کے ذریعے شعری اور دیگر فنون لطیفہ کے ذریعے نفسیاتی بیماریوں کے ذریعے اس روپ کا باقاعدہ سراغ لگایا جسے چھپانے کی بے حد کوشش کی گئی تھی یوں تو دلچسپی اس بڑی تلاش کا ایک حصہ ہے جس کے تحت ڈی لیچ لارنس مابلیاتی نسلوں میں بیرونی سیاحت اور مطالعہ کی خاطر کھوسا رہا ہے جس کے باعث انسانیت لاشعور پر بوجھ کی نئی دریافتیں وجود میں آئی ہیں جس کی وجہ سے زمانوں کے رشتے ڈھونڈنے میں مدد ملی ہے مگر شرونگ کی دلچسپی سائنسی یا انسانی نہیں تھی وہ تو نئے آدمی کے ذہن میں یہ سب کیفیتیں تلاش کرنے میں لگا ہوا تھا اسی لیے اس کھوج کے رشتے اس زمانے کی تخلیق کا دشواری سے بے حد گہرے نظر آتے ہیں جب بنی ہوئے سونے بے ساختگی سادگی اور پچھنے کی طرف قدم اٹھایا تو یہ شرونگ سے بھی پہلے اس مابلیاتی انداز نظر کا آغاز تھا اس کے بعد پول کلی اور مارک شیکال تو براہ راست اس زمانے کی مابلیاتی دلچسپی میں ساجھے دار ہیں یہ لوگ تو مافوق الواقعی معوروں سے بھی آگے نکل گئے ہیں سرٹلم میں ایکس آرٹسٹ کے قول کے مطابق ہسم اور ذہن کی درمیان دیواروں کو توڑ جاتا ہے شعور اور لاشعور داخل اور خارجی دنیا کی خلیجوں کو ملاتا دیا جاتا ہے اور حقیقت ہے کہ ایک اور حقیقت تخلیق کی جاتی ہے جس میں حقیق اور غیر حقیقی سوچ بچار اور عمل لاشعور و لاشعور شرونگ کے ہوجاتے ہیں یہ دعویٰ یوں تو بطور خود بھی بہت جڑا ہے مگر مابلیاتی فن سے رشتہ جوڑنے والے تو اسے بھی کافی نہیں سمجھتے۔

مارک شیکال اور کلی کے لئے خواب ایک حقیقت ہیں اور وہ انہیں حقیقت سمجھ کر ہی تخلیق قالب میں ڈھلتے ہیں وہ انہیں فنی حقیقت سمجھ کر اپنے آپ سے دور نہیں کر لیتے بلکہ خود ان میں جیتے ہیں ان فضاؤں میں بستے ہیں اور تخلیق عمل کے وقت بھی وہاں سے باہر نہیں نکلتے

تخلیق بھڑک ایک حقیقت ہے یہ کوئی سلاب نہیں کوئی ذریعہ نظر نہیں کوئی محض خواب بھی نہیں اگر یہ خواب ہوتا تو اسے جلد ہی خارجی دباؤ سے ٹوٹ جاتا پیچھے تھا عیسائیوں کی جنت میں انسان پھر بن کر داخل ہوتا ہے تخلیق تجربے کا بھی یہی عالم ہے۔

انسان اپنی بے بسی بے چارگی کو مان کر ایک بچے کی طرح مظاہر کی محبت مانگتا ہے اور اس طرح اسے ایک تخلیق تجربہ حاصل ہوتا ہے دو سو کی مصوری میں یہ پچھتا اپنی ابتدائی حالت میں تھا اس نے ابھی جنگلی سے ورنہ شروع کیا تھا ابھی ایسا بے پردوں پر جانوروں میں بیٹے کی کیفیات میں حیدر شروع کیا تھا شیکال اور کلی کی مصوری میں یہ پچھتا گھٹا بن کر چھوٹا ہے اور ان کی

ساری تخلیقات پر مہیا ہوا ہے جو لوگ اس زمانے میں ایسی اذلی کیفیات پر احتساب کرنا ہی مانتے ہیں ان کے لیے نئی کلا کا ایک بہت بڑا حصہ ناقابل فہم ہے اس لیے کہ فہم کا اس سے بہت زیادہ تعلق بھی نہیں ہے یہاں تو اپنے آپ کو کھلا چھوڑ دینے سے ہی کئی کیفیات کا پتہ چلتا ہے نئی کلا کے پاس جانے کا کوئی مکتبی طریقہ بس تھوڑی دیر تک کام آتا ہے جب تک کہ کتابیں ساتھ دیتی ہیں۔ نقادوں کی تشریکیں اور استادوں کے ٹوٹکے چلتے رہیں آدمی بڑھتا چلا جاتا ہے جہاں بالکل نئے آسمان و زمین سے پالا پڑا سٹی کم جاتی ہے یہ بچپنا یہ ماقبلیات انداز نظر یہ وحشی قبائل کا کھیل۔ ہم سب کو اس میں بے قدر توفیق حصہ ملا ہے مگر یہ حصہ احتساب کی نظر ہو جاتا ہے یا پھر خوابوں میں اگر رزشیں پیدا کرتا رہتا ہے جو صبح ہوتے ہی دبا دی جاتی ہیں عام زندگی میں کہیں ان کا سراغ بھی نہیں چھوڑا جاتا گو نفسیات اور مذہب کے نئے رابطوں کے طفیل یہ دیوار چین ٹوٹنی پھوٹنی شروع ہوئی ہے مگر زیادہ تر ایسے شخصیں کے پرستار بھی احتساب کی نو میں آتے ہیں ماسپر ان کے خیالوں میں کوئی اپنے خواب ملاتا ہی نہیں نہ ہی ان میں اذلی کیفیتیں تلاش کرتا ہے اور نہ ہی اپنے شعوری حواس کو دم بھر کے لیے چھوڑ دیتا ہے بعض سیاسی غیبت پسند یہ شکایت کرتے ہوئے پائے جاتے ہیں کہ علوم کسی اپنے فائدے اور اپنی بہبود کی طرف راغب ہی نہیں ہوتے اور انہیں صدیوں سے اس طرح بوجھن بنایا جا چکا ہے کہ اب ان کا راہ راست پر لانا بے حد محال ہو گیا ہے اس طرح اجتماعی خوابوں کو تخلیقی روپ دینے کا رحمان بھی آہستہ آہستہ کلیت اور موزم بیزاری کا روپ دھار سکتا ہے ایک صدی سے کچھ عرصہ پہلے ایک سوچ والے شاعر نے یہ کہا تھا کہ

ہزار خیف کہ اتنا نہیں کوئی غالب

جو جاگنے کو ملا دیوے آ کے خواب کیساتھ

ایک زمانہ واقعی ایسا ہوتا تھا جب جاگنے کے معنی خواب کو جاری رکھنا ہوتا تھا وحش قبیلے کا ایک آدمی جب خواب کو دیکھ کر اٹھتا تھا تو وہ اپنی بیداری میں خواب کو آگے لے جاتا تھا اس کے عمل میں خواب کی کیفیت تھی اور خواب میں عمل کی مگر اب خواب اور بیداری کے مابین صرف تفرق ہی ابھرتا ہے خواب ہمارے بھلائے ہوئے پرانے زمانوں کی ایک یادگار بن گئے ہیں اور بیداری روزمرہ کے خشک اور بے جان، بے مزہ اور بے کیف کاموں کی حامل ہو کر رہ گئی ہے اسی لیے بیداری پر ناز کرنے والے خواب کی کیفیتوں پر احتساب کرتے ہیں انہیں عقل و شعور سے پست خیال کرتے ہیں اور روزمرہ زندگی کے افعال و کردار میں ان کا عمل دخل نہیں ہونے دیتے۔ اب تو یہ کیفیت پیدا ہو گئی ہے کہ جس جماعت قبیلہ یا قوم کے اجتماعی خواب خیر کار اپنی تخلیقات میں پیش کرتا ہے وہ اس سے مجرا نہ بے اعتنائی برتی ہے اگر آپ ان کی روح کو کلا یا لوک کہتا سمجھ لیں ان کو دکھانا چاہیں تو وہ اس سے بیزاری بھی غلام کریں گے اس لیے کہ وہ اپنی سماجی اور سیاسی بہبود کی طرح اپنی تہذیبی روح سے بھی غافل ہو چکے ہیں۔ کلا کاروں یا ماقبلیات والے فن کاروں کو یہی رد عمل اپنے مخاطب عوام سے ملتا ہے۔ مگر کس انداز نظر رکھنے والے تو اسے ایک طویل استعداد

کامیاب کہیں گے مگر ان میں سے جو لوگ اپنے آؤرش کی کامیابی میں یقین رکھتے ہیں وہ اب بھی مانتے ہیں کہ عوام اپنی اجتماعی روح سے بہت دیر تک نا آشنا نہیں رہ سکتے اور توجہ دلانے پر وہ اس کے احیاء اور بقا پر برا غصہ بھی کئے جا سکتے ہیں ان میں سے لوگ آزاد مشاہدے اور بصیرت کے سہارے حالات کا جائزہ لیتے پتے ہیں وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ لوگ آتماکس طرح بھلائے جا رہی ہے کس طرح لوگ گیت فراموشی کے چار پہ ہیں کیسے کیسے صدیوں کی امانت جو لوگ کلا اور لوگ سنگیت کی صورت میں چل آ رہی تھی اب نئے زمانے میں دفن کی جا رہی ہے۔

افریقہ، اندونیشیا، نیو گنی، شمال امریکہ، میکسیکو اور ہندوستان کے سرحدی علاقوں میں اب بھی ایسے قبائلی لوگ موجود ہیں جو مابلیات زندگی بسر کرتے ہیں اور اپنی صدیوں پرانی لوک آتما کو بچاتے بھرتے ہیں افریقہ کا مہشی آرٹ پکاسو کے نئے تجربوں کے لیے باعث بنا ہے کل نے بھی بہت دنوں شمالی افریقہ میں سیاحی کی ہے یورپ کا شاید ہی کوئی جدید مصور یا مجسمہ ساز جو جس نے اس سرچشے سے فیض نہ اٹھایا ہو۔

ہمارے اپنے مصور اگر اندونیشیا وسط ہند، تبت اور کافرستان وغیرہ کے مابلیات کی کاہلو مطالعہ کریں تو وہ مشرق کی کھوئی اجتماعی روح کو قابو کرنے کا کٹھن فلسفہ انجام دے سکتے ہیں۔ ہندوستان کے کل کاروں نے اس سلسلے میں کچھ سالوں سے یہ کام شروع کر رکھا ہے جین رائے نے کلکتہ سکول کبھی اور معلمہ کلاسیک کے خلاف بغاوت کر کے لوک کلا کی طرف توجہ دلائی ہے اس کے بعد جرج کیٹ جیے فن کاروں کے ہاتھوں میں اس اجتماعی روح کو تحقیقی ترجمانی نصیب ہوئی ہے جو جرج کیٹ شکاری کے رہنے والے ہیں انہوں نے اپنے وطن کے نہال آرٹ پر اپنے فن کی بنیاد رکھی ہے اور ہندو دیوتا کی عوامی اور اجتماعی تالیف کی ہیں اس طرح ہندوستان کے فن کار مثلاً چوڑا اندونیشیا کے عوامی فن سے جوت جلا ہے ہیں۔

اندونیشیا کا فن یقیناً ہندوستان کی پرانی لوک کلا کی ایک ذیل شاخ ہے جس نے تہذیب و تمدن کی جدید ضروریات کو اپنے اوپر غالب نہیں آنے دیا ایسے علاقوں سے جہیں تاریخ فن تاریخ زبان وغیرہ کے لیے میں نہیں تحقیقی کاموں کے لیے بھی کلیدی اشارات ملتے ہیں نئے مصور کو اگر لوک آتما سے کوئی رشتہ جوڑنا مقصود ہو اور اپنے لگاؤ نے میں صدیوں پرانی فنکاروں کے رنگ ایجاد نے ہوں تو اس سے بہتر کوئی طریقہ نہیں کہ جو مابلیات الصالحات فنون قدیمہ میں سے موجود ہیں ان کے بغور مطالعے کے بعد اپنے ہنر کی اساس معلوم کی جائے جدید چین کا عوامی فن اس لیے اہم ہے کہ اس کے روحانی روابط قدیم چین ضائع اور فنون کے ساتھ بے حد مضبوط ہیں ہمارے لئے اس کی اہمیت ایک تو اس وجہ سے ہے کہ فن کو معقول بنانے کے لیے فن بصیرت کو عام کرنے کے لیے کچھ ضروری ہے اس کا میں یہاں سے اندازہ ہوتا ہے پھر کلاسیکی ادوار میں بھی میں مصوری کا اثر ایران و ہند پر بہت گہرا ہے یہ اخذ مانڈ کا سلسلہ یک طرفہ نہیں اور مشرق کے قریباً سبھی ممالک کے لیے یہاں کے جدید فنی کار نامے ہمیشہ دلچسپ کا

باہت بنے رہیں گے۔

چین کے علاوہ وین اور میکسیکو واکر میں صنعت گری کا ایجاد قدیم اشکل اور میتوں کو بھٹوسے جوتے ڈیزائنوں اور نقشوں کو ہمارے سامنے لاتا ہے اگرچہ یہاں بھی ہر چیز مادی طور پر قابل قبول نہیں ہے مگر نسلوں اور جماعتوں کی اجتماعی روح جیسے یہاں ادا ہوتی ہے وہ پختہ منافی کے ادوار میں بھی نہیں ملتی ماقبلیان فن میں جو پختہ ادب سے سانگی جو آزادی اور روحانیت نظر آتی ہے وہی لوگ کلا کی مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہے خود کلاسیکی ادوار کی ذہنی تربیت اور تنظیم میں مختلف علاقائی فنون اور صنائع کا بہت بڑا دخل ہوتا ہے مگر وہ ان کے ظواہر کو دیکھ کر ایک خاص تہذیبی زاویے سے خصوصیات کا انتخاب عمل میں آتا ہے اور اسی وجہ سے لوگ کلا کی بنیادی روح مرکزی اسالیب میں کم سے کم تر ہوتی چلی جاتی ہے۔

حاصلات کا مطلقان میں جس ماسلوب حیات کو کلچر کا نام دیا جاتا ہے وہی تحقیقی کلاسیک کا دور ہے جب علاقائی قومیں مجتمع ہو کر ایک قومی مرکز کے روپ میں ڈھل جاتی ہے تو ایک وسیع ہیما نے پر یکجہتی اور یک نظری کا جلوہ دکھائی دیتا ہے ایک بھرپور قسم کے کلچر میں سبھی خطے ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں اور سبھی مل کر ایک نئی اور بڑی وحدت کی تخلیق کرتے ہیں نئے نئے دارالسلطنت کے سبھی اجزائل کے ایک کائنات صغیر کی تخلیق کرتے ہیں جو پوری مملکت کا ایک تصویرچہ پیش کرتا ہے ہندوستان میں صدیوں کے بعد ابر کے عہد میں یہ صورت حال پیش آئی ایک نئی زبان کے خدو خال اسی سے ابھرنے شروع ہوتے ادب و فن میں ایک مرکزیت کی گرفت برپا ہوتی شروع ہوتی ہندوستان کی لوگ کلا نے اپنا رنگ ڈھنگ پیر کے عہد میں ہی دکھانا شروع کر دیا تھا یہاں تک پہنچتے پہنچتے اس کی گہرائی بڑھتی ہوئی مگر ہندوستانی موسیقی مصوری اور فن تعمیر میں مختلف معقولات کی لوگ کلا کے روپ ایک باضابطہ نظام کا روپ اختیار کرتے ہوئے اسی دور میں نظر آتے ہیں ان سب کے پیچھے ایک بے مذہبی معتقولات (درواہن) فلسفہ تمام مذاہب کا عارِ انظم (روح) فکر کی طرح کام کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں مغلیہ فن محض ایک درباری فن ہی نہیں تھا جس کی پرورش اور تغیر کے لیے شاہانہ محققانہ نے ایک بہانے کا کام دیا ہو ابر کو ایک فلسفی بادشاہ ثابت کرنے کی بھی ضرورت نہیں اس لیے مرکزی اجتماع کے لیے تاریخ کی قومیں خود اپنے اندر ایک مقناطیسی کشش محسوس کرتی ہیں شایعہ شہرِ شہادت پر لوگ اتما کی فتح کی دلیل ہے کہ لوگ کا سیاسی نظام میں بھی فن اسی دائمی سرچشمے سے فیضیاب ہوتا ہے ابتدا ایران تاثرات و تبدیلی فن میں بہت نمایاں نظر آئیں گے مگر آہستہ آہستہ لوگ کلا ان کو اس طرح ہضم کر لیتی ہے جس طرح اجنبی لوگ نئے فضا میں رس بس جلتے ہیں۔

کارسوائی جو کس معاشرے اور تہذیب کی مرکزی وحدت کی بنا مذہب کو سمجھتے ہیں۔ مغلیہ فن میں کوئی یکتائی نہ دیکھ سکے ہمارے زمانہ مصوروں اور فن کے محققین کی طرح انہیں بھی اس دور کے بنیادی نیلاات نظر نہ آسکے دیہ احساس

حال ہی میں ہوا ہے کہ اگری مصوروں میں بھی طبعی و فنی کی طرح کوئی مشترک روح کام کر رہی تھی (فن کو مقامی اور مرکزی دونوں میں انہوں نے افسیم کیا ہے مگر لوگ کلا رہاں لوگ انہیں طبعی لوکل سے مشابہ نظر آیا ہے) سے ان کی دلچسپی شاید اس اس لیے نہیں کہ مذہب کے ایک سماجی اور تنظیمی نظریے میں اس کی گنجائش نہیں تھی کارسوائی کے علاوہ تنہا اور تحقیقی کلاں میں نکلا نہیں مگر اکثر و بیشتر وہ تجرید مذہب اور قرون وسطیٰ کی احمقانہ محبت کے شکار ہو جاتے ہیں جس کی وجہ سے فن کے بعض احوال کی اہمیت ان کی نظر میں چھٹی ہی نہیں مرکزی فن (مارگ) کے لیے عوامی یا مقامی یا علاقائی فن کی اہمیت جتانے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا وہ تو اس کے بغیر ممکن ہی نہیں کوئی بھی بیرون تاثر یا خارجی اسلوب اس وقت فن نہیں جتنا جب تک کہ وطنی عناصر اسے مضامین نہ کر لیں مفید تصاویر میں کئی ایک ایسی ہیں جو لوگ کلا پر تکیہ کئے بغیر ممکن ہی نہ تھیں (مثال کے لیے شہزادہ بہتر مرگ پٹر درویشوں کا رقص جو اس موضوع پر ہرات سکول کی تصویر سے بعد مختلف بے تنظیم تصور دونوں کے اعتبار سے ہندوستان کے سادھو یا پھر داستان امیر حمزہ کی تصاویر جن کا ایرانی اثرات سے کم از کم تعلق ہے) مفید مصوری کو ایک مقامی (لوکل سمعی عوامی کارسوائی کے نزدیک مقال اصالیب کم قدر ہیں) اسلوب کہنے والوں کے نزدیک تو عوامی فن قابل اعتنا ہی نہیں ہے کیونکہ اس نے جس کو کھ سے جنم لیا ہے وہ ماقبلیات انسان کا طرز حیات ہے۔

لوگ کلا کا رشتہ ماقبلیات فن اور صدیوں پرانے روح تہذیب سے بہت گہرا ہے شاید اس کے سوا کوئی زندہ ورثہ رسالتوں کے ہمارے پاس ایسا نہیں جو ازل انسان سے ہم تک پہنچا ہو حتیٰ کہ لوگ آتما کے اس مظاہرے کے سامنے لوگ گیتوں اور مقامی بولوں کی شہادت بھی کل کی بات معلوم ہوتی ہے۔ مرکزی قوتیں نہیں اور گھڑی رہتی ہیں مگر یہ ایک سادہ بار ذخیرہ ہے جو تبدیلیوں کے باوجود اپنی اصل روح کو زائل نہیں ہونے دیتا جب تک کہ کوئی نسل ملاقائے جمعیت بالکل ہی محبت و نالود مذہب جانتے یا زندہ درگور تہذیبوں کی طرح اپنی روح سے متحد ہو بیٹھے ماقبل تہذیب کا فن ہمارے عجائب گھروں کی زینت ہے (وہ بھی جہاں کہیں ہو) طبعی علوم انسانیت اور نشلیات کے ماہرین ان کی مدد سے قبل تاریخ کے طرز حیات پر تحقیق کرتے رہتے ہیں مگر یہ فن کاروں اور ادیبوں کے لیے بھی عوام کی روح جاننے کا ایک بڑا ذریعہ ہے یہ ذریعہ بھی آہستہ آہستہ ہمارے احتساب کی بنا پر ہم سے دور ہوتا جا رہا ہے جتنے فن کار ہیں، موبہن جو ڈرو اور بڑے کے بارے میں تخلیقی تصورات رکھتے ہیں رابیکو اور شمالی افریقہ کے فن سے کئی تخلیق شعنی اٹھاتے ہیں پھر فن کاروں کے لیے عجائب گھروں کی فضا قبرستانوں کا ماحول پیش کرتی ہے۔ ان کے لیے نسل اور وطن روج کھانے کا زندہ ذریعہ ان کے اپنے زمانے کا عوامی فن ہے جو فنی لطیف سے زیادہ دستکاریوں اور صنعتی فنون میں نکل آتا ہے شدہ کلا کاروں کے لیے جو فلام پیٹرن اور ڈیزائن میں کچھ زیادہ ہی دلچسپی رکھتے ہیں یہ ایک سدا بہنے والا سرچشمہ ہے جس سے دو گھنٹہ پی کے نئے تجربوں کے راستے کھلتے ہیں اور تکنیک میں معنویت پیدا ہوتی ہے

ہمارے مصوروں نے ایک زمانے میں کلاسیکی ادوار کو معیار نظر بنائے رکھا اور ان کے ماخذ پر کوئی توجہ نہ کی جس کی وجہ سے کلکتہ سکول کی مصوری ہر لحاظ سے نقائی کا ایک روزہ ہو کے رہ گئی اجنتا، راجپوت، مغلیہ اور پہاڑوں سکولوں کی مصوری، اگر مشترک عناصر ہی دیکھ لیے جاتے تو اس وطنی روح تک پہنچنا محال نہیں تھا جن کی طرف ہمارے مصوروں کی نئی نسل اب پہنچ چکا ہے راقب جو رہی ہے خود ایرانی مصوری پر زور دینے والوں کو شاید معلوم نہ تھا کہ ہرات سکول یا صفوی عہد کے فنکاروں نے فن کی جوت کہاں سے جگائی تھی یورپ کے مصوروں میں سے کئی ایک نے مشرق کے قدیم فن کا بہت گہرا مطالعہ کیا تھا بلکہ مائیس نے تو ایرانی کوزہ گری، پارچہ بانی اور قلعہ بنوں سے ڈیزائن کی بنیادوں کا پتہ چلایا تھا ہندوستان کے فن کے مورخ ہیریون نے جس طرف فن کاروں کے ایک گروہ کو لگادیا اس سے آگے چلنے اور گہرے نتائج اخذ کرنے کی تکلیف انہوں نے گلوہ نہ کی اور پہلے سہی کو اٹھائے علم مسجد کے ساری عمار کی نگیر کر بیٹھے رہے بلکہ بعض نے تو زوال آلودہ مرکزی فن کو ہی اپنا قبلہ مقصود سمجھ لیا۔ کس کلاسیکی دور کو نکتہ بہ نکتہ نقل کرنے سے جعلی فن وجود میں آتا ہے تخلیق عناصر کسی بھی ملک کے اجتماعی فن کی روح سے مل سکتے ہیں ایک یادوارہ کے اسلوب اس سلسلے میں زیادہ راہنمائی نہیں کر سکتے۔

ہمارے یہاں مصوروں کا ایک گروہ جسے 'نوکلاسیکی'، 'تجدید پرست'، اور نہ ماننے کیا کیا کہا جاتا ہے تخلیق فن کی نسبت فن جعل سازی کے قریب تر ہے اب بھی کچھ بہارت رکھنے والے اسلوب پرست موجود ہیں جو اس سیرت کے سہارے زندہ ہیں کہ ان کی تصویر دیکھ کے کوئی یہ نہیں بتا سکتا کہ یہ راجپوت سکول کی تصویر ہے یا بیسویں صدی میں بنائی گئی ہے ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں جب تک فن سے گہری دلچسپی کا رولج بڑھتا نہیں اس قماش کے لوگ پرورش پاتے رہیں گے۔

ہمارے یہاں جیسوں صنعتیں ایسی ہیں جن میں وطن رنگ آمیزی، نقاشی اور ہیئت تراشی کے بیٹے بے انتہا معنی فیزا اور صدیوں پرانے نمونے اب تک موجود ہیں اگر ہمارے تخلیق فن کار ان کی طرف راقب نہ ہوتے تو نہ صرف یہ کہ ان کی اپنی کاوشیں بے ہمان نقال ہو کے رہ جاتیں گے اور وہ بیرون اثرات کو اپنا آب و رنگ نہ دے سکیں گے بلکہ ان صنعتوں کا معیار بھی نئے خون کی آمیزش نہ ہونے سے، گریٹا چلا جائے گا اب بھی کئی دستکاریاں بالکل ختم ہو چکی ہیں برتنوں میں کدہ کاری اور نفیس نقاشی آہستہ آہستہ زوال پذیر ہوئی جا رہی ہے دریوں، کھیسوں اور ابروں کے ڈیزائن، چھاپے، بورڈ، کشیدہ کاری اور سوزن کاری کے ڈیزائن خارجی اثرات کے ماتحت بدلے جا رہے ہیں اور اپنی پرانی آب آہستہ آہستہ کھول رہے ہیں۔

کوزہ گری، کھلونے، آرائشی شیشہیں، روزمرہ استعمال کی اور بیس اشیاء ہیں جو پرانے روح صدیوں سے کام کرتی چلی آ رہی ہے وہ تخلیق فن کاروں کی توجہ کی مستحق ہے یہاں انہیں لاتعداد نقوش، شکلیں، ہیئتیں اور ڈھانچے ملیں گے جن سے وہ اپنی تصویروں کو سمجھا سکتے ہیں اپنے ڈیزائن میں معنویت پیدا کر سکتے ہیں۔ اپنے فن سے نظریات پرست اور خوشگوار دوسرے سکتے ہیں اور اگر ان

میں رمدانہ جرات کی کمی نہ ہو تو خود ان وطنی صنعتوں میں بھی ایک نئی روح پھونک سکتے ہیں نئے زمانے میں لوگ آتما کو دیکھنے پر کھنکھنے اور کوئی نیا رخ دینے کے جوہر لیتے انہوں نے مغربی فن میں مطالعہ کئے ہیں انہیں وہ اپنے دلیں میں بھی برت سکتے ہیں۔

ابھی تو ہمارے یہاں تخلیقی فن کے اظہار کا ایک صرحن ایک ہی طریقہ مروج ہے۔ تصویریں بنانا، نمائشیں کرنا اور ان کو بیچنے کی کوششیں کرتے ہیں پچھلے سالوں میں جو نمائشیں ہوتی ہیں اور نئے فن کی طرف لوگوں کا جو رویہ دیکھنے سننے میں آیا ہے اس سے ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ لوگ فن کاری کے معاملے میں تربیت اور تعلیم، ذہانت اور سوچ بچار کے کسی باندہ معیار پر زندگی بسر نہیں کرتے مگر صرف نمائشیں کرنے سے ان کی زندگی بدلنے سے رہی، ویسے بھی ایزل پیچیک یا زیادہ سے زیادہ کاروباری مصوری بہت سے فنکاروں کو روزی نہیں دے سکتی اس میں ان لوگوں کا تصور بھی سہی جو فن کی معاملات میں بیرونی سے محروم ہیں اور فن کاروں کی کاوشیں ان کی توجہ اور اہلکار کے بغیر کسی بڑے پیمانے پر نپٹ نہیں سکتی مگر خود فن کے نقطہ نظر سے جب تک مصور اپنے آپ کو لوک آتما کے قریب نہ لاتیں گے ان کا گلہ بے جا ہو گا یہ ٹھیک ہے کہ خطوں اور رنگوں کا مفہوم بھی بہت سے تعلیم یافتہ لوگوں میں بھی نہیں پایا جاتا ان کے لئے فن پر مضامین اور لیکچر منظم جماعتی رہنمائی، کتابیں، مہاٹ گھر، کتب خانے، نگار خانے بہت ضروری ہیں مگر بھی سارا کام نہیں ہے خود فنکاروں کے ذمے جو بہت بڑا فریضہ ہے وہ تو آسمان سے ادا ہونے والا نہیں اگر وہ اپنے پیش روؤں کی کوتاہ بینی کی شکایتیں کرتے ہیں تو ان کی مساعی میں جو کنگلی اور وزن آنا چاہئے وہ بھی تو محض باہر نہیں آ سکتا۔

اس سلسلے میں مجھے کے ترقی پسند گروپ کی مثال شاید بر محل ہو زیادہ عرصہ نہیں گزرا کہ ہمارے پانچ مصوروں نے عوامی فن تخلیق کرنے کا تہیہ کیا تھا اور اس کے لیے ایک ہریم کی بنیاد بھی ڈالی تھی کچھ دیر کے بعد انہوں نے اپنے اس مشترکہ فن کی نمائش کی یہ خیال کیا کہ عوام اس محبت کو دیکھ کر فوراً متاثر ہو جائیں گی نمائش کے تاثرات جان کر رومانیٹ کا سارا طلسم ٹوٹ گیا اور کچھ دنوں کے بعد انہوں نے یہ اعلان کر دیا کہ ہم پہ ثابت ہو گیا ہے کہ فن علم کے لیے نہیں ہوتا۔ یہ عوامی فن کا کوئی اعلیٰ تصور نہیں محض میکا کی نقطہ نظر ہے، نہ تو محض تصویریں رنگنے کے بعد فن کا رابطہ عوام سے مضبوط ہو جاتا اور نہ ہی محض نمائش اس کے لیے کوئی فوری ذریعہ ہے جو روابط صدیوں سے ڈھیلے ہوتے پڑے ہیں وہ آہستہ آہستہ انفرادی اور اجتماعی کوششوں سے کسی نئے معیار پر جا ملیں گے اس کے لیے سبھی فنون لطیفہ میں متوازی کوششیں ہونی چاہیں عوام کی روح کو ان کے پہنچانے کے لیے مناسب ذرائع استعمال کرنا ہوں گے اور خود اس روح کی حقیقت اور معنویت کو جاننے کے لیے جس مشقت اور اہلکار کی ضرورت ہے اس سے بھی کام لینا ہو گا اس کے باوجود ان کوششوں سے کہیں بہت

دیر میں جمانے تہذیبی نوعیت کا کوئی نتیجہ نکل سکتا ہے ہر دور ایک نئے دور کی تعمیر کے لیے اپنا حصہ پیش کرتا ہے
 اگر ہم چاہتے ہیں کہ فن (مطلق معنوں میں) اپنی جگہ کے قریب آجائے اور کھول ہوئی لوگ آتما سے ہم آغوش ہو تو
 جماعت فن اور ہمارے موام اپنی اپنی جگہ سے سرکنا اور سرکانا ہوگا اس کے لیے ہم جو کچھ کر سکتے ہیں اس سلسلے میں کسی کھوکھلی روایت
 کے سہارے ممالذ آرائی یا مایوسی کچھ بھی مفید نہیں ہو سکتی پچھلے پانچ دس سالوں میں ان رجحانات کی سبھی قسمیں ہمارے
 سامنے آچکی ہیں۔

ادب اور شخصیت

جمیل ملک

زندگی کے ہزار پہلو ہیں اور زندگی کی بقلمبونی اور رنگارنگی کی طرح ادب کے سراپا میں بھی بے شمار رنگوں کی گھلاوٹ اور آمیزش ہے۔ ہماری بے ترتیب اور بھری ہوئی زندگی کی تنظیم و تجسیم کرنے، اسے نکھارنے اور سنوارنے میں ادب کو جو بنیادی حیثیت حاصل ہے اس سے کون انکار کرے گا۔ لیکن ادب کی اس عظمت اور بڑائی کے باوجود یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ادب کو یہ اونچا منصب عطا کرنے والا کوئی درویش، اس نقش کو بقائے دوام بخشنے والا کوئی مرد خدا بھی ضرور ہے۔ جو کبھی دن کے ہنگاموں میں سرگرم مل رہتا ہے اور کبھی رات رات بھر جاگ کر شمع کی طرح قطرہ قطرہ انسو بہاتا ہے۔ یہ مرد خدا، یہ فن کار زندگی کی حقیقتوں سے پردہ اٹھا کر ہمیشہ سپا، حسن اور خیر کی دعوت دیتا رہا ہے۔ خواہ وہ میر کی زخم خور رہ شخصیت ہو یا غالب کی ہزار شیوہ طبیعت۔ ادب میں اس کے خالق کی صورت ہمیشہ لودیتی رہی ہے۔ دراصل شخصیت کے پائیں باغ میں سے گزرے بغیر ہم ادب کے شیش محل میں داخل ہونے کا تصور بھی نہیں کر سکتے۔

زندگی ہر جہت ہے اور اس کے ہر پہلو کی تفہیم بے مشکل۔ اسی طرح ہر انسان بجائے خود ایک دنیا ہے جس کا احاطہ کرنا سہل نہیں۔ تاہم افہام اور تفہیم کے لئے شخصیت کو دو واضح پہلوؤں — شخصی پہلو اور اجتماعی پہلو — میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ہر انسان کی طرح ایک فن کار کی بھی ایک انفرادی شخصیت ہوتی ہے جو اس کی ذاتی زندگی اپنے دکھ درد، عیش و مسرت، حادثات و واقعات کے گرد گھومتی ہے اور جسے وہ اجتماعی زندگی سے ایک حد تک علیحدہ بسر کرتا ہے اسی طرح ہر فن کار کی ایک اجتماعی شخصیت کا رخ بھی ہوتا ہے۔ یہ زندگی وہ معاشرے کی اجتماعی حیثیت، یعنی سیاسی، اقتصادی اور سماجی اقدار کے ساتھ فی کر بسر کرتا ہے جو ہر لمحہ بدلتے ہوئے حالات کے ساتھ اپنی سمت کا تعین کرتی رہتی ہے اگرچہ شخصی اور اجتماعی زندگی کے ان دونوں پہلوؤں کو عملی طور پر ایک دوسرے سے علیحدہ کرنا ناممکن ہے اور عملی زندگی میں ایسا ہوتا بھی نہیں مگر پھر بھی اپنے بعض بنیادی اور واضح اختلافی

امور کی بناء پر اور تجربے کی غرض سے ان دونوں پہلوؤں کو ایک دوسرے سے علیحدہ کر کے بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ بہر حال ادب میں شخصیت کے یہ دونوں ہی رخ اپنا جلوہ دکھاتے ہیں اور کسی ادب پارے کا تجزیہ کرتے وقت ہمیں ان دونوں ہی پہلوؤں کا لحاظ کرنا پڑتا ہے۔

شخصی اور اجتماعی پہلوؤں کے علاوہ موضوع اور اسلوب کے اعتبار سے بھی ادب میں شخصیت کا نشانہ ہی کی جاسکتی ہے۔

جرمنی کے مشہور مفکر ہنگ کے خیال میں وہی ادب زندہ رہ سکتا ہے جو اپنے کلچر اپنی روایات اور اپنے عہد کی انسانی اقدار کو اپنے آپ میں محفوظ کر سکے۔ روایات سے استفادہ کرنے کا مطلب یہ نہیں کہ روایات پرستی یا تقلید پرستی کا شکار ہو کر اپنی انفرادیت اور شخصیت کو محجور کر لیا جائے۔ جیسا کہ نیو کلاسیکل، عہد میں جب کلاسیکل، عہد کے ادیبوں کا قہقہہ کیا گیا تو اکثر ادیبوں کی تخلیقات میں تقلیدی رجحان غالب نظر آنے لگا اور ان کی شخصیت کی طرح ان کا ادب بھی پھاٹ اور بے رنگ ہونے لگا۔ ہمارے ہاں بھی جدید ادب کے چند معماروں نے میر کے انداز کو یوں اپنانے کی کوشش کی کہ ان کی اپنی شخصیت دب کر رہ گئی۔ اسی طرح بعض شعراء اقبال کے مزاج سخن کی پیروی کرنے نکلے تھے مگر کچھ ہی عرصہ بعد ان کی اپنی خبر بھی نہ ملی۔

جرمنی کا ایک اور مفکر شلیگل کہتا ہے: ”ادب کسی قوم کی ذہنی کاوشوں کا محیط ہے“ شلیگل کے نظریات کو اساس بنا کر مادام ڈی سٹیل نے یونان و روما کے ادب کی چھان بین کی اور یہ ثابت کرنے کی کوشش کی کہ ہر عہد کے ادب میں اس دور کے فن کاروں کی انفرادی و اجتماعی شخصیت اپنے دور کی تاریخی، معاشرتی اور معاشی زندگی کے آئینے میں جلوہ نما ہوتی ہے۔

اسی طرح ٹین اعلیٰ ادب کی تخلیق کے لئے تین عناصر کو ضروری قرار دیتا ہے۔ نسل (Race) ملکی اور جغرافیائی فضا کا خیال (Mental) اور روح عصر (MOMENTUM) ٹین (Taine) نے اپنے اپنی نظریات کی بنیاد پر ”ہسٹری آف دی انگلش پبلیش“ لکھی اور دوسروں کے لئے غور و فکر اور بحث و نظر کے دروازے کھول دیئے۔ یہاں تک کہ جانسن اور نکلسن نے بھی اسی سے متاثر ہو کر ہسٹری آف دی پریشین لٹریچر اور ”ہسٹری آف دی عربز“ لکھیں۔ مگر اپنی تمام تر انسان دوستی کے باوجود ٹین کا انداز نظر اس کے اپنے ہی مکت تک محدود ہو کر رہ جاتا ہے وہ ان خیالات کا پرچار کر کے دراصل اپنی ہی ملکی، معاشرتی، تمدنی، نسلی اور عصری روایات کو محفوظ کر لینا چاہتا ہے۔ اور یہیں اگر وہ انتہا پسندی کا شکار ہو جاتا ہے۔ ٹین کے خیالات کی اس کمزوری کو سینٹ بیو نے محسوس کیا اور

ہم کو ایک نئے نظریے سے متعارف کرایا۔ وہ کہتا ہے۔

”تم درختوں کو پہچانو تو اس کے پھل کو خود بخود پہچان لو گے۔“

اس کا خیال ہے کہ جس طرح نباتات اور حیاتیات کی مابیت کو ہم دریافت کر سکتے ہیں اسی طرح ادیب کی شخصیت کو بھی کھنگالا جاسکتا ہے۔ وہ ادیب کی شخصیت کو پرکھنے کے لئے اس کے نسلی کردار کو بھی اہمیت دیتا ہے اور اس کے مکی کیریکٹر کو بھی۔ وہ ادیبوں کے بچپن، جوانی اور بڑھاپے تک کی تمام منزلوں کی نشاندہی کرنا چاہتا ہے اور ان کے آباد اجداد عزیزوں، دوستوں، قرابت داروں اور گرد و پیش کے تمام حالات کا جائزہ لینا ضروری سمجھتا ہے سینٹ سیوس سے زیادہ جس چیز پر توجہ دیتا ہے وہ ماں کی مائتا کا جذبہ ہے کہ اسی واسطے سے کسی فن کار کے بچپن کی معصومیوں اور جوانی کی بے خواہیوں کو ٹھٹھالا جاسکتا ہے اور اس کے صحیح خدوخال اس کے فن میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

ان ادبا اور ناقدین کے افکار سے یہ بات ثابت ہے کہ ادب، ادیب کی انفرادی اور اجتماعی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ آئیے ان اقوال کی جھلکیاں کسی فن کار کی تخلیقات اور شخصیت میں بھی دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ غالب کو ہی لیجئے۔

غالب کو اپنے پیشہ آبا پر ناز تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی شاعری کے ابتدائی دور پر اسی فارغ البالی اور بے فکری کی رنگینیوں کا عکس پڑتا ہوا نظر آتا ہے۔ اس دور میں کہیں وہ ”عندیب گلشن نا آفریدہ“ ہیں تو کہیں ان کے لئے ”بہار آئینہ ساز ہے“۔ ابھی ان کی شاعری میں اپنے دور کی آواز اپنی تمام تر گھمبیرتا اور عمق و تفکر کے ساتھ گونج بن کر مچھل نہیں سکی انہیں طرزِ بیکل میں کہنا ہی پسند ہے ان کی انسانیت اور اس کا ”عنا“ ہے مگر اس کا کیا کیا جائے کہ شاعر کا وجود اسی زمین سے وابستہ تھا وہ اپنے گرد و پیش اپنے ملک کی فضا اور حوادثِ زمانہ سے بچ کر کہاں جاسکتا تھا! جنگِ آزادی ۱۸۵۷ء میں جو کشت و خون ہوا اس کے چھینٹے بھی ان کے دامن پر پڑے اور اس تخریب کے نتائج سے بھی انہیں آنکھیں چار کرنا پڑیں۔ دلی کو چھوڑ کر نکلتے کا سفر، پٹنن کی وصولی کے لئے دربدر کی ٹھوکریں۔ دوستوں کی بے مہربانیاں اور غیروں کے ستم۔ ایک دل پر ہزار چر کے! ان سب چیزوں نے دل کر غالب کی آواز میں تیز و نشاط کی آواز کے ساتھ ساتھ فریاد کی لئے بھی شامل کر دی اور یوں سرد گرم زمانہ سے گزر کر غالب کی آواز انفرادی سطح سے ابھر کر اجتماعی آہنگ میں تبدیل ہو گئی اب وہ بھی بولی خاموش شمع کی بالیں پر مٹیہ خواں بھی ہیں، ابر و سراج کی مابیت پر بھی غور کرتے ہیں اور وفاداری بشرطِ استواری کو اصل

ایمان بھی قرار دیتے ہیں۔ اس طرح غالب کی آوازیں اس دور کا وہ تمام تفکر و تجسس آجاتا ہے جو ان کی شاعری کو ابدیت سے ہلکا کر دیتا ہے۔ یہاں تک کہ غالب کے ہاں حقیقت کی یہی جستجو اور صحت مند تشکیک بعد میں حالی، سرسید اور اقبال کی فنی و فکری رہنمائی کرتی ہوئی موجودہ دور تک پہنچ جاتی ہے۔

انفرادی اور اجتماعی پہلوؤں کے علاوہ تحلیل نفسی کی رو سے بھی ادب میں شخصیت کا اظہار ہوا ہے فرائیڈ اور اس کے مقلدین (i D) اور (E G) ایفو کو شخصیت کے اظہار کا ذریعہ سمجھتے ہیں۔ فرائیڈ کے ہاں (i D) ایک جلی قوت ہے جو فطری طور پر اپنے مطیع نظریا اپنے ایدیل تک پہنچنے کی کوشش میں مصروف رہتی ہے E G انسان کی اس قوت کو سہارا دیتی ہے اور ایک فرد کی زندگی میں شعوری کوشش کو شامل کر کے اس کی منزل کو قریب تر لانے میں مدد و معاون ثابت ہوتی ہے فرائیڈ نے i D اور E G کے ساتھ ساتھ انسان کی شخصیت کو شعور، لاشعور اور تحت الشعور کے خانوں میں بانٹ دیا ہے اس کے خیال میں انسان کے وہ افکار و خیالات بھی جن کو شعوری طور پر یا قصد و ارادے سے دبا دیا جاتا ہے، مرتے نہیں بلکہ دبے پاؤں تحت الشعور اور لاشعور کی جھول بھلیاں میں جا داخل ہوتے ہیں اور وقتاً فوقتاً اظہار کی قوت پا کر شخصیت کے چور دروازوں سے اپنی جھلک دکھاتے رہتے ہیں۔ فرائیڈ اور اس کے مقلدوں نے تحلیل نفسی کے اہنی نظریات کی بنیاد پر شخصیت اور کردار کو دو حصوں میں تقسیم کر دیا ہے۔ کیریکٹر یعنی کردار کے بارے میں ہر مٹ رٹ کہتا ہے

”کردار انسان کی زندگی کا وہ واقعہ ہے جو تمام عمر اس شخص کی زندگی پر حاوی رہتا ہے“
گوئیٹے نے بھی اپنی زندگی میں کردار کے بارے میں کچھ اسی قسم کے نظریے کا اظہار کیا تھا اس کے خیال میں ”فن اور ہنر سکوت و تنہائی میں جنم لیتے ہیں لیکن کردار کی تخلیق زندگی کے طوفانوں سے ہوتی ہے“
جس طرح علی زندگی میں انفرادی شخصیت کو اجتماعی زندگی سے الگ نہیں کیا جاسکتا میرے خیال میں اسی طرح کردار کو بھی شخصیت سے کلی طور پر جدا کر دینا ناممکن ہے۔ ہاں یوں کہا جاسکتا ہے کہ کیریکٹر بھی شخصیت ہی کا ایک حصہ ہے اور جب کسی مخصوص مفاد کے لئے کیریکٹر کو شخصیت سے علیحدہ کر دیا جاتا ہے تو اس کی اپنی بھی ایک حیثیت قائم ہو جاتی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ ادب میں شخصیت کا اظہار زیادہ ارفع اور عظیم ہے یا کردار کی گھن گرج۔ کیٹس (KEATS) تو بالکمال شخصیت کے علمبرداروں کو رومانیت اور تخیل کے آب و رنگ سے تماشائی ہوئی ایک مقدس امانت سمجھتا تھا۔ لیکن کیٹس (KEATS) ہی کے ہمعصر بائرن کے ہاں کیریکٹر کا عزم و دلول

اور جوش و خروش صاف سنائی دیتا ہے۔ مگر کسی ادیبوں کا خیال ہے کہ بلند مرتبت فن کاروں میں شخصیت اور کردار کا انتہائی خوبصورت اور مثالی امتزاج موجود ہوتا ہے ان کی شخصیت میں لوہے کی سی صلابت بھی ہوتی ہے اور پارے کی سی تڑپ بھی۔

اب اگر غالب کو دوسری نظر میں دیکھیں تو غالب ایک کردار سے بلند ہو کر ایک بھرپور شخصیت کے روپ میں ابھرتے ہوئے نظر آتے ہیں جس میں غالب کی اپنی ذات کی کوششیں نمایاں بھی ہیں اور اس دور کے خدوخال بھی۔ بات یہ ہے کہ غالب کی شخصیت میں اتنی کشش اور چمک موجود ہے کہ وہ عظیم فن کار ہوتے ہوئے بھی اپنا رشتہ زمین سے منقطع نہیں کرتا۔ وہ ایک طرف ستم پیشہ ڈومنی سے عشق کرتا ہے، بیوی سے نوک جھونک میں غیر شاعر بن جاتا ہے تو دوسری طرف اپنے فن میں مابیت کی اقدار کو مجسم کر دیتا ہے۔ یہیں پرس نہیں وہ دوستوں کی محفلوں میں لطیفہ گو ہے تو خطوط کے آئینے میں جوہرِ کامل۔ وہ شہنشاہ کے قصیدے بھی کہتا ہے اور دردمج خود بھی لب کشا رہتا ہے یوں اس کے فن کی طرح اس کی شخصیت میں بھی رنگارنگی اور تنوع ملتا ہے اور بسا اوقات ہم اپنے آپ کو بھی غالب کے آئینے میں دیکھ لیتے ہیں۔ اس کے برعکس اگر ہم اقبال کا ذرا تجزیہ کریں تو اقبال کا مردِ کامل ہمیں شخصیت سے زیادہ ایک کیریکٹر کی صورت میں جلوہ گر نظر آئے گا جس میں مقاصد آفرینی، شوخی، کردار، ندرت، فکر و عمل، خودی کی جلوہ نمائی، نزول سے دستِ دگریباں ہونے کا عزم بھی کچھ ہے۔ مگر اس مردِ مومن میں حافظ کی غزلیں سننے، رندانہ مشاہدات، طرب و انبساط اور چشمِ دل درخسار سے خطا مٹانے کی تاب نہیں۔ دوسرے الفاظ میں اقبال کے مردِ کامل میں پچم نام کو نہیں وہ زمینی شخصیت کے طور پر نہیں ابھرتا وہ اس حد تک مکمل اور مقدس ہے کہ ہماری دنیا سے بعید و ماورا قدرت کا کوئی معجزہ معلوم ہوتا ہے۔ اقبال کے مردِ کامل کی اسی سنگینی کی وجہ سے اقبال کی شخصیت غالب کے مقابلے میں اتنی متنوع اتنی پہلو دار اور اتنی جاذبِ نظر بھی نہیں اس لئے اگر یہ کہہ دیا جائے کہ اقبال کا مردِ مومن شخصیت سے زیادہ کیریکٹر ہے اور غالب کے ہاں شخصیت کی ہر گیر جلوہ نمایاں ہیں تو شاید شخصیت اور کیریکٹر کی وضاحت بھی ہو جائے گی۔ اور کردار اور شخصیت کا جو پرکھ ہیں ادب میں نظر آتا ہے اس کی پہچان بھی ہو سکے گی۔

ڈاکٹر ایس ایٹ نے شاعری میں شخصیت سے گریز (ESCAPE FROM PERSONALITY) کا یہ مطلب نہیں ہے کہ ایٹ نے فن کاروں کے لئے یہ حکم لگا دیا ہے کہ وہ اپنی تخلیقات میں شخصیت کا اظہار ہی نہ کریں بلکہ ایٹ کا خیال یہ ہے کہ ادب میں شخصیت کا اظہار کس دباؤ کے تحت یا بعض بنسے کے اصولوں کے مطابق نہیں ہونا چاہیئے اسے تو محض کلاسیکیت ہی کا اعادہ پسند ہے اور نہ ہی

وہ نئی جذباتیت یا رومان پسندی ہی کا قائل ہے۔ بلکہ وہ ان دونوں کے بین میں رہ کر فن کار کو اس کے صحیح اور متوازن رویہ میں دیکھنا چاہتا ہے۔

جیمز جاسکس اور اس کے تقلید میں تخلیقی ادب میں شخصیت کے اظہار کا ایک نیا تجربہ کیا ہے اس تحریک کے علمبرداروں کا خیال ہے کہ ایک فن کار کے ذہن میں بیک وقت کئی خیالات کی آمد و رفت جاری رہتی ہے وہ ایک ہی وقت میں ایک سے زیادہ چیزوں کا عکس اپنے ذہن کے آئینے میں اتارتا رہتا ہے پھر کیوں نہ خیالات کی اس ریل پیل کو بے کم و کاست صفحہ قرطاس پر اتار لیا جائے اس نظریے کے مبلغ اپنے اس عمل میں ۱۵۰ سے بیش از بیش کام لیتے ہیں اور اپنے اس سارے تخلیقی عمل کو شعور کی گرفت سے محفوظ رکھتے ہیں۔

ہم نے اب تک جو بحث کی ہے وہ مختلف اعتبار سے شخصیت کے تعین اور ادب میں موضوعی یا نظریاتی طور پر اس کو تلاش کرنے کی ایک کوشش ہے۔ یہ بحث نامکمل رہے گی اگر ہم نے یہ تعین نہ کیا کہ شخصیت کے اظہار میں کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کا کیا حصہ یا کیا مقام ہوتا ہے۔

آل احمد سرور نے کہا ہے ”ادب شخصیت کا جلوہ بھی ہے اور پردہ بھی“۔ ادب میں شخصیت کے پردے کی بحث دراصل موضوعاتی یا نظریاتی بحث ہے جس سے ہم گزر آئے ہیں۔ ادب میں کسی ادیب کی جلوہ نمائی اس کے اسلوب یا اس کے پیرایہ اظہار سے ہی ہوتی ہے اسی چیز کو بسا اوقات فن کار کے مخصوص مزاج اور اس کے منفرد رنگ سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے فن کار کا یہ مزاج ان بے شمار عوامل کا پروردہ ہوتا ہے جو آہستہ آہستہ اس کی شخصیت کا حصہ بن جاتے ہیں اور ایک مقام پر پہنچ کر ادیب یا شاعر اسی مزاج یا شخصیت کے اسی انداز کا اظہار پہلو بدل بدل کر کرتا ہے جو اس ادیب یا شاعر سے مخصوص ہو چکی ہے۔ ادیب یا شاعر کے اسی انداز کو ہم اس کا اپنا ”مخصوص رنگ“ کہتے ہیں جس سے وہ فوراً پہچانا جاسکتا ہے یہی وجہ ہے کہ ذوق اقبال غالب کا رنگ اپنا سکتا ہے اور غالب کو میر کا پیرایہ بھی اس آ سکتا ہے سب کا اپنا اپنا اسلوب ہے جو ہر ایک کی منفرد شخصیت کے اظہار کے لئے آواز کار بنتا ہے۔

کسی ادیب کے انداز یا اس کے اسلوب کو ہم اس کے مخصوص ”ڈکشن“ سے بھی پہچانتے ہیں۔ شاعر یا ادیب اپنے افکار و خیالات کے اظہار کے لئے بعض ایسے الفاظ لمبیاں، استعارات و تشبیہات، تشبیہات و تراکیب کو اپنے فن کا جزو بناتا ہے جو خاص طور پر اس کی شخصیت کے کسی ایک پہلو یا بے شمار پہلوؤں کا ساتھ دے سکتے ہیں۔ شخصیت کے اختلاف کو ظاہر کرنے کے لئے ڈکشن کا یہ ذوق میر و مرزا، غالب و اقبال، فیض و راشد، حافظ و روحی یا نون اور کیٹس سب میں صاف نظر آتا ہے۔

اسلوب کے ضمن میں زبان کے مسئلے کو بھی نظر انداز نہیں کر سکتے۔ زبان کے بغیر بڑے سے بڑا شاعر یا ادیب بھی گونگا ہے کیونکہ زبان سے ہی اسلوب بنتا ہے اور زبان ہی ایک فن کار کی شخصیت کی تفہیم میں بھی مدد دیتی ہے اور اس کو استحکام بھی بخشتی ہے۔ لیکن زبان کے سلسلے میں اس کے علاوہ بھی دو چار باتیں قابل غور ہیں۔ سوال یہ ہے کہ ایک ہی قومی مزاج اور ایک جیسے ملکی حالات میں رہنے والے ادیب بھی کیا ایک ہی سطح کا ادیب پیش کر سکتے ہیں۔ اس کا جواب نفی میں ملے گا۔ کیساں حالات کے باوجود بھی ادیب نہ تو اپنی قومی زبان میں اور نہ ہی ملک کی دوسری زبانوں میں ایک ہی سطح کا ادیب تخلیق کر سکتے ہیں۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ہر زبان اپنے ارتقائی عمل میں دوسری زبانوں سے مختلف سطح پر ہوتی ہے دوسرے یہ کہ ہر شاعر یا ادیب کا قد یا اس کی شخصیت ایک سی نہیں ہوتی۔ فن کاروں کی شخصیت کے اس اختلاف یا زبانوں کی نشوونما کے اس امتیاز کی وجہ سے ہی ادب میں مختلف سطحیں اور اسلوب میں کمی پیرا یہ لمبے اظہار ملتے ہیں جن میں سے بعض کمزور اور بعض گوارا کہلاتے ہیں اور بعض کو دلکش اور انمول کہا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر ہمارے ہاں کے انگریزی میں لکھنے والوں کو ادب میں مشکل سے کوئی مقام ملے گا لیکن یہی ادیب جب اردو زبان کو اپنی تخلیقی قوتوں کا سرچشمہ قرار دیں گے تو ان کی تخلیقات ان کی انگریزی تحریروں کے مقابلے میں زیادہ وزنی اور جاندار ہوں گی۔ اسی طرح اگر ہمارے ادیب اپنی علاقائی زبانوں میں طبع آزمائی کریں گے تو ان کی سلسل ساسی سے علاقائی ادب میں جو فطری خوبصورتی جو گھریلو فضا جو مقامی رنگ اور جو کس بل پیدا ہو گا وہ شاید ان کی اردو تحریروں میں بھی نظر آ سکے۔ ہمارے ہاں انگریزی کے کتنے قابل ذکر ادیب پیدا ہوئے ہیں؟ اور اردو ادیبوں کو بھی وہ شہرت اور عظمت کہاں نصیب ہو سکتی ہے جو آج بھی علاقائی طور پر میاں محمد ارث شاہ، اور نذر السلام کو حاصل ہے کیا وجہ ہے کہ جب افضل پروین، احمد راہی اور احمد ظفر پنجابی زبان میں شہرہ کتے ہیں تو ان کی اردو شاعری کے مقابلے میں ان کی پنجابی شاعری میں زیادہ محبوبیت اور زیادہ اپنائیت کا احساس ہوتا ہے۔

ایک اور سوال بھی ہے اور وہ یہ کہ کیا اسلوب میں ادیب کی شخصیت کا مکمل طور پر اظہار کرنے کی سکت ہوتی ہے؟ یہ بات بھی جزوی طور پر ہی درست کہی جاسکتی ہے جیسا کہ میں پہلے عرض کر چکا ہوں ادیب کی انفرادی اور اجتماعی شخصیت کے ان گنت پہلو ہوتے ہیں فن کار رات دن اپنی شخصیت کی تکمیل کی دھن میں سرگرداں رہتا ہے وہ ایک ایسا مسافر ہے جس کے لئے کوئی منزل اس کی آخری منزل نہیں ہوتی۔ ہر منزل پر پہنچ کر وہ ایک نئی منزل کے لئے رختِ سفر باندھ لیتا ہے جس طرح اس کو اپنا مطلع نظر آتا ایسی ہی مکمل صورت میں کبھی نظر نہیں آ سکتا۔

اسی طرح اس کی شخصیت کی تکمیل کی آخری خدمت بھی کوئی نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے اندازِ بیاں، اپنے پیراؤں، اظہار میں جذبی طور پر ہی اپنی شخصیت کا اظہار کرتا ہے۔ اگر کوئی فن کار یہ سمجھ بیٹھے کہ اس نے تو پوسے طور پر اپنے فن میں اپنی شخصیت کا اظہار کر لیا ہے تو یہ ہیں سے اس کے فن میں ٹھہراؤ، انجمداد اور یک رنگی پیدا ہو جائے گی۔

لبا اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ ہم فن کار کی شخصیت اور فن میں تضاد نظر آتا ہے اور ہم یہ کہنے پر مجبور ہو جاتے ہیں کہ اگر فن شخصیت کے اظہار کا ہی نام ہے تو شخصیت اور فن میں یہ تضاد۔ چہ معنی؟ مثال کے طور پر کسی فن کار کی شخصیت تو محبوب نہیں مگر اس کا فن بڑا جاندار اور جاذبِ نظر ہے۔ آخر ایسا کیوں ہوتا ہے؟ بات یہ ہے کہ ایسی صورت میں اس فن کار کی شخصیت کے صرٹ اسی پہلو کا انعکاس اس کے ادب میں ہوتا ہے جو خود بھی جاندار اور جاذبِ نظر ہے اور اسی کی چوٹ اس کے فن پر بھی پڑتی ہے۔ یہاں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ جب فن انسان کی شخصیت کے بے ساختہ اظہار کا نام ہے تو پھر کیونکر ممکن ہے کہ صرٹ شخصیت کا خوشگوار پہلو ہی فن میں راہِ پاک کے اور کمزور یا گھٹاؤ نے پہلوؤں کا راستہ دوک دیا جائے۔ بات یہ ہے بعض کہنے مشق اور شاطر فن کار مسلسل مشق سخن اور فنی دستگاہ کی بدولت آہستہ آہستہ یہ قدرت حاصل کر لیتے ہیں کہ اپنی شخصیت کے ناپسندیدہ پہلوؤں پر قصداً نظر نہ ڈالیں اور اپنے فن میں صرٹ اسی پہلو کو ابھاریں جس سے قبولِ عام کی سند حاصل ہو سکے۔ جواز کچھ بھی ہو میرا خیال ہے کہ اگر مسلسل دروں بینی سے کام لیا جائے تو ان شاطر فن کاروں کے فن میں کہیں کہیں ان کی شخصیت کے دوسرے پہلوؤں کی چھاپ بھی نظر آئی جائے گی۔ یوں مجھ جب تک شخصیت اور فن میں ہم آہنگی نہ ہو یا ادیب اور شاعر اس ہم آہنگی کی تلاش میں سرگرداں نظر آئیں۔ اس وقت تک فن کاروں کو اپنے فن میں پر خلوص کیونکر کہا جاسکتا ہے۔

ہم ادیبوں کے فطری امتیازات اور انفرادی رجحانات کو بھی ان کی تحریریں اور ان کے اسلوب سے بھانپ سکتے ہیں جیسے وکٹر ہیوگو ایک اعلیٰ درجے کا طنز نگار تھا مگر ملیو پارڈی صرٹ جذبات نگار اسی طرح نذیر احمد کے طنز میں زہر کی سی تلخی اور شدت ہے مگر سرشار کے فن میں پھکڑ پن اور ظرافت گھل گئے ہیں۔

ادیبوں کے اشتغال و افعال ان کی دروں بینی اور بیرون بینی کو بھی ان کے اسلوب اور اندازِ تحریر میں تلاش کیا جاسکتا ہے۔ نذیر احمد دروں بین تھے چنانچہ ان کے لب و لہجے میں بھی وہی گھریلو فضا اور وہی نسائی آوازیں بار بار ابھرتی ہیں جو ان کی شخصیت میں روحِ لبس چکی تھیں مگر سرشار اور فیظ اکبر آبادی کے آہنگ، لب و لہجے اور تجربے و شاہدے میں بلا کا تنوع اور ہم گیری نظر آتی ہے جو ان کی بیرون بینی کا نتیجہ ہے۔ بعض فن کار وقتی طور پر کسی ایک فن سے کنارہ کشی کر کے کسی دوسرے فن کو اپنی توجہ اور کاوشوں کا مرکز بنا لیتے ہیں لیکن ان کی شخصیت کی جھلکیاں ہر جگہ آنکھوں

میں چمک سی پیدا کر دیتی ہیں۔ مائیکل اینجلو کی شاعری کے نمونوں میں بھی وہ ہی الوہیت ہے جو اس کی بت تراشی میں ہے اور روزیٹے کی مصوری میں بھی اسی طرح اس کی شخصیت کی نقاب کشائی ہوتی ہے جس طرح اس کی شاعری میں، اسی طرح منیر اور سرخار بنیادی طور پر نثر نگار تھے لیکن ان کے اکا دکا اشتهار میں ایک کی مولوبیت اور دوسرے کی زند شربی کا پرتو صامت دکھائی دیتا ہے۔

ادیبوں اور شاعروں کی کبھی صلاحیتیں ان کا تجربہ و مشاہدہ، سیاسی و تہذیبی عوامل کا مطالعہ اور زندگی کے دوسرے شعبوں میں دلچسپی، خادجی دنیا سے علمی اور عملی واقفیت، یہ تمام چیزیں فن کاروں کو ان کا اپنا لب و لہجہ اور آہنگ بخش دیتی ہیں۔ مثلاً ن۔ م راشد جب "ایران میں اجنبی" لکھتا ہے تو اس میں "ماورا" کے مختلف ایک فن اور ایک اسلوب لکھتا ہے اسی طرح اے حمید جب لنکا، برما اور رنگون کے بارے میں کہانیاں لکھتا ہے تو اس کے اسلوب میں اس کی شخصیت کا ایک دوسرا پہلو ابھرتا ہے جو اس کی دوسری کہانیوں میں دب جاتا ہے۔ ایم کے افسانوں میں دیہاتوں کی فضا اس کے اپنے تجربوں کی بازگشت معلوم ہوتی ہے اور اس کے ہر قطعے میں چھپی ہوئی ایک کہانی ہیں اس کی شخصیت کی بے شمار کمزوریاں ہوتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ قتیل شفائی، غم جاناں اور غم دوراں کو بھی نظم و سزل میں ہم آہنگ کرتا ہے اور فنی گیت بھی رقم کرتا ہے مگر ہر جگہ حفاظ اور اسلوب میں وہی شگفتگی وہی جھنکار اور وہی کھٹک سنائی دیتی ہے جو اس کی شخصیت کا جذبہ بن چکی ہے۔

ہم نے ادب میں ادیب کی انفرادی اور اجتماعی شخصیت کا عکس بھی دیکھا ہے اور فن کاروں کو موضوع اور اسلوب کے آئینے میں بھی اتارنے کی کوشش کی ہے اگرچہ ادب اور شخصیت میں ایک عضویاتی ربط پیدا کرنا یا اس کی تلاش کرنا آسان نہیں تاہم اس سے انکار ممکن نہیں کہ ادب میں بہر طور شخصیت کا پرتو موجود ہوتا ہے۔

اسلوب

سجاد نقوی

”اسلوب“ اس وقت مسئلہ بنا جب کسی عہد کے ادیب نے اس میں اس حد تک بغاوت کی کہ اسے ابلاغ کے بنیادی خوبی سے محروم کر دیا۔ اور یوں اس مسئلہ سے ابلاغ کے مسئلے نے جنم لیا۔ اور بحث و تحقیق کے مدارجے واسطے مگر یہ خوش نصیبی سمجھئے کہ ہمیشہ فیصلہ اسی بات کے حق میں ہوا کہ اگر فنکاری کا اسلوب معنی کی ترسیل اور ابلاغ کے بنیادی مقصد سے جدا برا ہوتا ہے۔ تو وہ ادب ہے اور اگر ایسا نہیں ہو پاتا تو اس کی حیثیت پہلی یا چھٹان سے ہرگز مختلف نہیں ہے۔ ابلاغ بے حد کڑی کسوٹی ہے اور یہ کسوٹی ادب کی رعایا کے ہاتھ میں ہے غالب بزرگم خود ایک بہت بڑا سٹائلسٹ بن کر مملکت ادب میں شاہی کا خواہاں تھا کہ رعایا نے علم بغاوت بلند کیا۔

زبان میر سمجھے اور کلام میر نہ سمجھے

مگر ان کا کہا یہ آپ سمجھیں یا نہ سمجھے

اپنے مشکل آئندہ سر امر منفرد اسلوب پر اس رد عمل کے سامنے غالب ایسا ترک پتہ بھی سر جھکانے پر مجبور ہو گیا اور اس نے اس اعتبار پر بجائے جھجھلانے کے امتدال کا راستہ اختیار کیا۔ کہ جہاں ایک طرف اپنے اسلوب کا نیا پن برقرار رکھا وہاں دوسری جانب اسے ابلاغ کی اہم صفت سے بھی محروم نہ ہونے دیا۔ اس مثال سے ظاہر ہوتا ہے کہ خالی خولی اسلوب کی کوئی حیثیت نہیں جب تک اس میں ترسیل معانی کی صفت موجود نہ ہو۔

اسلوب کے ضمن میں غالب کی اس مثال سے یہ بھی عیاں ہے کہ اسلوب کسی خاص عہد کا نہیں انفرادی مسئلہ ہے البتہ یہ درست ہے کہ ہر عہد میں محدودے چند فنکار ہی ایسے ہوتے ہیں جو اپنے افتاد طبع سے نئے اسالیب بیان کو جنم دیتے ہیں اس کے بعد قدمے کم درجے کے فن کاروں کا ایک جھوم ان کی تقلید میں سرگرم عمل ہو جاتا ہے کہ وقتی طور پر اصل اور نقل میں تمیز کرنا مشکل ہو جاتا ہے مگر جب دیانتداری سے اسلوب کی بات ہو گی وہی فنکار موضوع بحث بنیں گے جو اس کے خالق تھے۔ اس طرح بات گھوم پھر کر اجتماع سے فرد یا افراد ہی پر آن رسکے گی۔ مثال کے طور پر اردو شاعری کی ابتداء میں علی دکنی

ہی واحد شائستہ تھا۔ اور ان کے عہد کے باقی شعراء تو اس کے مقلد تھے۔ بارادایت پسند۔ اسی طرح آگے چل کر سودا، میر درد، میر حسن اور نغیر اکبر آبادی صاحبان اسلوب تھے اور ان کے عہد کے بے شمار شاعران کے خوشہ چین اور مقلد۔ میر معصی صاحب اسلوب تھے۔ اور ان کے ساتھ انشاء ان سے بھی بڑے شائستہ۔ غالب کے ساتھ مومن صاحب اسلوب تھے اور ان سے ذرا پہلے میر انیس اور مرزا دبیر اپنے اپنے انداز بیان میں منفرد تھے۔ بیسویں صدی کے آغاز میں علامہ اقبال عہد سادہ اسلوب کے بانی ہیں ان کے بعد میراجی، ن، م راشد فیض یوسف ظفر، مجید امجد، نامہ کمالی اور اس عہد میں میر نیازی، وزیر آغا، شکیب جلالی اور ظفر اقبال اپنے اپنے منفرد اسلوب سے پہچانے جاتے ہیں ساری اردو شاعری پر نظر ڈالیں تو ہر صاحب اسلوب شاعر اسلوب کو خیال کا لباس ہی سمجھتا رہا ہے غالب نے آغاز میں اسلوب ہی کو سب کچھ جانا تو معاہدہ مین کی تنقید کا نشانہ بنے اور پھر اس سادے کلام کو بے معنی جان کر دریا برد کرنے پر مجبور ہوئے۔ آتش کے حریف ناسخ محض اسلوب کی طرف لگی پر زندہ سہنے پر مصر رہے کہ جہاں ان کی آنکھ بند ہوئی ادبی دنیا نے انہیں یکسر فراموش کر دیا۔ اسی طرح آج کے چند نوجوان مصنوعی اسلوب بیان سے ناشاعری کو شاعری کہلانے پر بے بند ہیں تو مجھے ان کا بھی یہی مقدمہ کھانی دیتا ہے۔

شاعری کے علاوہ بھی ادب کی جس صنف پر نظر ڈالیں ہر قابل ذکر ادیب اپنے اسلوب ہی سے پہچانا جاتا ہے ادب میں بنیادی مضامین اور خیالات تو ہر کسی کے یہاں ملتے ہیں مگر جو چیز انہیں پہچان اور شناخت عطا کرتی ہے وہ ان کا اسٹائل ہے جس طرح حسن کی مختلف صورتیں حسن سادہ، حین رنگین، حین پر تکلف ہیں۔ اسی طرح تنوع اسلوب میں بھی مشاہدہ کیا جاسکتا ہے یہ مسلم ہے کہ حُسن کا جو احساس پختہ فن کاروں کو ودیعت ہوتا ہے۔ اس سے دیگر لوگ بہت حد تک محروم ہوتے ہیں۔ اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ احساس حُسن ہی وہ بنیادی قدر ہے جو انسانی نہیں وہی ہے اور یہی کسی کو فن کار کا منصب ملیدہ عطا کرتی ہے۔ فن کار اس احساس حُسن کا اظہار اپنے اسلوب میں کرتا ہے اور یہ اسلوب گواہی دیتا ہے کہ فن کار کے اندر کس رنگ کا حُسن پایا جاتا ہے۔ یہ حُسن سادہ و معصوم ہوگا تو فن کار کے اسلوب میں بھی سادگی و معصومیت جھلکتی نظر آئے گی۔ اسی طرح اسلوب میں رنگینی فن کار کے اندر چھپے ہوئے حُسن رنگین کا اظہار کرے گی۔ اور پر تکلف اور آرائشی اسلوب اس بات کی چٹلی کھائے گا کہ فن کار سادگی کے برعکس چکا چونہ پیدا کرنے والا حُسن اپنے اندر چھپائے بیٹھا ہے۔ شاعری کی طرح اردو ادب کی دیگر اصناف میں جہاں صاحب طرز ادیب نظر آتے ہیں وہاں لا تعداد ان کے مقلد اور خوشہ چین موجود ہیں مثلاً داستان میں پر تکلف اور آرائشی اسلوب میں بڑا نام رجب علی بیگ سرور کا ہے تو اس کے مقلدین کی بھی ایک لمبی قطار دیکھی جاسکتی ہے۔ اس طرح سادہ اسلوب میں میرامن دہلوی اور حیدر بخش حیدری ہیں۔ ان کے جلو میں بھی کئی داستان نگار نظر آتے ہیں۔ ناول میں رنگین اسلوب

کے نکلنے تک نام تو مرشار، شرار اور نذیر احمد ہیں۔ اور سادہ اسلوب میں مرزا ہادی علی ہوسا ہیں۔ ان کے مقلدین بھی انگنت ہیں۔ اردو ناول جیب بیسویں صدی میں پہنچتا ہے تو یہاں پریم چند، کرشن چندر، عصمت چغتائی، عزیز نرا احمد، قرۃ العین حیدر اور خدیجہ مستور ایسے صاحب طرز نظر آتے ہیں۔ اسی طرح افسانے کے آغاز میں پریم چند، کرشن چندر اور سجاد حیدر یلدرم صاحب اسلوب افسانہ نگار نظر آتے ہیں۔ ان کی تقلید میں لکھنے والوں کی بھی ایک بڑی جماعت تھی۔ آگے چل کر افسانے کو کرشن چندر، راجندر سنگھ بیدی، سعادت حسن منٹو، غلام عباس اور قرۃ العین حیدر، ممتاز مفتی اور انور ایسے الگ الگ اسلوب میں لکھنے والے میسر آئے اور ان سے اقتساب کرنے والوں میں بے شمار نام لئے جاسکتے ہیں تقسیم ملک کے بعد اردو افسانہ میں انتظار حسین، اشفاق احمد، اے حیدر، غلام الثقلین نقوی، رشید احمد، جمیل ہاشمی، صادق حسین اور یاقوت سیّد کے اسالیب بیان کا اضافہ ہوتا ہے۔ اس کے اسالیب اپنانے والوں کی بھی ایک بڑی تعداد موجود ہے تجربہ کی افسانے میں گنجشک اور مصنوعی اسلوب کا آغاز بلراج منیر نے کیا اور سریندر پرکاش اور انور سجاد نے اپنے فطری اسلوب ترک کر کے اس اسلوب کی تقلید کی اب دیکھا دیکھی اس اسلوب میں لکھنے والے بیسیوں ہیں اور بعینہ نثری نظم لکھنے والوں کی طرح اسلوب کی قلابازیوں کو نیا افسانہ کہنے پر بعد میں اسلوب کی مختلف صورتوں کا حسن دیکھنا ہو تو اردو انشائیہ پر نظر ڈالیے۔ اس میں ہمیں بڑے بڑے اسٹاکسٹ نظر آتے ہیں۔ رنگیں اسلوب کے ضمن میں اردو ادب مولانا محمد حسین آزاد سے بڑا صاحب طرز پیدا نہیں کر سکا۔ آزاد کے بعد شبلی نعمانی صاحب اسلوب ہیں۔ حالی اور سرسید کی انفرادیت بھی مسلم ہے۔ بعد میں آنے والوں میں ہمدی افادی، حسن نظامی، سجاد انصاری، ابوالکلام آزاد اور صلاح الدین احمد اپنے اپنے مخصوص اسلوب سے پہچانے جاتے ہیں۔ اردو انشائیہ کی پیدائش دور کی بات نہیں۔ لیکن اس کی خوش نصیبی یہ ہے کہ اسے وزیر آغا کی ذات میں ایک صاحب طرز ادیب میسر آیا۔

آج کے انشائیہ کا اسلوب وزیر آغا کا اسلوب ہے۔ اسے بڑھا دینے والوں میں مشتاق قرۃ النور سید، جمیل آؤد اور کامل القادری کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ انشائیہ میں ایک اور صاحب طرز ادیب غلام جمیل فیاض ہیں۔ کہ ان کے اسلوب میں بے ساختگی اور دیر پا اثر آفرینی ہے۔ اردو میں طرز و مزاج کے ضمن میں پہلے اور سب سے بڑے صاحب اسلوب کا نام اسد اللہ خان غالب ہے۔ غالب کے بعد مرشار ہے۔ پھر فرحت الشیخ، رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، امتیاز علی تاج، کہنیا لال کپور، مشتاق یوسفی اور ضمیر جعفری اپنے مخصوص اسالیب بیان سے پہچانے جاتے ہیں اور تنقید میں پہلا صاحب طرز نقاد محمد حسین آزاد ہے۔ ان کے ساتھ حالی ہیں۔ شبلی ہیں اور ہمدی افادی ہیں۔ آگے بڑھیں تو فراق گورکھپوری، سکیم الدین احمد، ڈاکٹر سعید عبداللہ، عابد علی عابد، وقار عظیم، ڈاکٹر سہیل بخاری اور نور شیدا اسلام ہیں۔ اس کے بعد حسن عسکری

ڈاکٹر وزیر آغا، جمیل جالبی اور انور سدید کا نام صاحبانِ اسلوب میں لیا جاسکتا ہے اور ان میں بھی پچھلے دس سال میں ڈاکٹر وزیر آغا نے جس قوت سے نئی تنقید لکھنے والوں پر اپنے اسلوب کے اثرات مرتب کئے ہیں، اُدو ادب میں اس کی کوئی مثال نہیں ملتی۔

ادب کی سطوح میں میں نے یہ ثابت کرنے کوشش کی ہے کہ اسلوب کا رشتہ کسی مخصوص عہد سے اس قدر نہیں بنا جتنا صاحبِ اسلوب کے ساتھ استوار ہوتا ہے۔ دراصل گھپلا اس وقت ہوتا ہے جب ادب میں کُستی شہرت کے خواہاں نسبتاً کم عہد کے فن کار اپنے عہد کے صاحبِ طرز فنکاروں کے اسلوب کی تقلید میں برسرِ عمل ہو جاتے ہیں۔ یوں مخصوص اسالیب باجِ الوقت سیکھنے والوں کی طرح ہر کسی کے ہاتھ میں دکھائی دیتے ہیں۔ ایسے میں اس عہد کے پارکھ اگر معمولی سی غفلت بھی برت جائیں تو ان کے لئے یہ کہنا مشکل ہو جاتا ہے کہ فلاں مکہ تو اس صاحبِ اسلوب کی تگسال سے جاری ہوا تھا۔ اور جب نشانہ کا مقدس فریضہ ایک نعرہ ہاتھ سے نکل جاتا ہے تو کھوٹے کھرے کی تیز مشکل ہو جاتی ہے یعنی جب زیو کی بگڑی بکھر کے سر پر نظر آئے تو زید کی کیسے شناخت ہوگی یہی مقام ہے جب کسی عہد کے جوڑے پس میں سے سچ کو الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ اور ہم اس سارے عہد کو چند مخصوص اسالیب کا عہد قرار دے کر اس مفروضے سے مطمئن ہو جاتے ہیں اور یہ زحمت گوارا نہیں کرتے کہ ان اسالیب کے بانیوں اور ان کے مقلدین کی نشانہ گیری کر کے دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی الگ کر دکھائیں اسلوب کیا ہے؟ اسلوب فنکار کی ذات ہے اس سے سچی اسلوب کی اور کوئی تعریف نہیں ہے۔ یہاں ذات سے مراد وہ ذات نہیں جو ظاہر میں نظر آتی ہے ذات تو ایسا پھول ہے جس کا اپنا رنگ ہوتا ہے اور الگ سی خوشبو ہوتی ہے یہ پھول جہاں نمائش کا مطلبی ہوتا ہے وہاں اس کی خوشبو بکھرنے کے لئے ہر دم بے قرار بھی ہوتی ہے۔ مگر اس پھول کی نمائش کا کون وسیلہ بنے؟ لفظ! مگر لفظ تو ایسی ہر جالی مخلوق ہے جو ہر کسی کی رعایا بننے پر تیار رہتی ہے ایسے میں لفظ کے اس عمومی مزاج کو کیسے بدلا جائے؟ لفظ کی قلبِ ماہیت کا واحد طریقہ یہ ہے کہ اسے وہ انوکھی خوشبو عطا کی جائے جو پہلے سے اس کے گرد پھیل خوشبو پر اس درجہ عادی ہو جائے کہ اپنی انفرادیت کا اعلان کرتی نظر آئے۔ یوں لفظ بظاہر مانوس مگر باطن نئی نئی صورت اختیار کر جائے گا۔ الگ سے بواہر اس کا حامل یہی وہ لفظ ہے جو پھول یعنی ذات کے اظہار کا وسیلہ بنتا ہے۔ اس طرح ثابت ہوا کہ لفظ جب کسی کی ذات کی خوشبو میں نہا کر برآمد ہوتا ہے تو پھر اس کے حیثیتِ ذاتی اور عمومی نہیں رہتی۔ ذات کی اس خوشبو ہی کو میں اسلوب سمجھتا ہوں۔ کہ جتنے بھی بڑے صاحبِ طرز فنکار آج تک گزرتے ہیں۔ ان کے یہاں بظاہر الفاظ ایک سے ملتے ہیں مگر ان الفاظ کو ان کی شخصیت نے جو خوشبو دی ہے وہ الگ الگ ان کی شناخت اور پہچان کا وسیلہ بنتی ہے۔

کہلانے کا حق دار نہیں ہے۔ ان ناقدین کے خیال میں کرشن چندر ایسے ادیبوں میں ایک بہت بڑا بت تھا۔ لہذا اسے توڑنے کے لئے اس افسانہ نگار کے فن اور اسلوب کی نفی کرنا ضروری تھا۔ اس سازش کے تحت کرشن چندر کے بارے میں بہت کچھ لکھا گیا اور دل چسپ بات یہ ہوئی کہ کرشن چندر بھی اپنے اوپر کی گئی تنقید سے اس حد تک متاثر ہوا کہ اس نے دفاع ذات کے لئے اسی تجزیہ اور علامتی انداز میں لکھنا شروع کر دیا۔ مگر میں نے دیکھا کہ ان تحریروں میں نہ تو کرشن چندر ہے اور نہ ہی اس کا اسلوب مجھے ان کہانیوں میں یاد آ رہا ہے۔ میری پروڈی کرتا نظر آیا۔ کوئی ادیب جب شعوری طور پر اپنی شخصیت کی نفی کر دے تو اس کا اسلوب بھی اس مصنوعی پن کا اظہار کرتا ہے۔ میرے نزدیک اس عہد کے اردو ادب میں شاعری اور افسانہ میں جو مصنوعی اسلوب در آیا ہے۔ اس کے حوالے سے ہی دراصل اسلوب آج ایک ہم مسئلہ بنتا ہے

پیش خدمت بے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

ادب اور زندگی کا باہمی رشتہ

اے بی راترف

ادب اور زندگی کے مسائل جہاں ایک طرف بڑے لطیف، باریک اور گریز پا ہیں وہاں دوسری طرف ان کے باہمی رشتے بڑے پیچیدہ، پہلو دار اور وسیع بھی ہیں۔ ادب اور زندگی کے باہمی تعلق کی بات چھیڑتے ہی بے شمار مسائل سر اٹھاتے ہیں مثلاً سب سے پہلے یہی کہ ادب کیا ہے؟ کیا یہ خود کوئی مقصد ہے یا کسی بلند تر مقصد کے حصول کا ذریعہ؟ کیا ادب محض انفرادی جذبات اور احساسات کا ترجمان ہے، یا سماجی شعور کا عکاس بھی؟ ادب میں بنیادی اہمیت ہیئت کو حاصل ہے یا موضوع اور مواد کو؟ ان تمام سوالات کے جوابات میں دراصل ادب اور زندگی کے باہمی رشتے کو تلاش کیا جاسکتا ہے۔

ادب کے مقصد اور منصب کے سلسلے میں مختلف ادوار میں مختلف نظریات کا اظہار کیا گیا ہے مگر ان تمام خیالات کی تہ میں جو مفہوم ادب کے بارے میں ہمیں مشترک نظر آتا ہے وہ یہ ہے کہ ادب اور انسانی زندگی آپس میں اس قدر مربوط و مشروط ہیں کہ ایک کے بغیر دوسرے کا تصور ممکن نہیں ادب نہ صرف زندگی کا ترجمان اور ناقد ہے بلکہ یوں کہنا چاہیے کہ یہ ہمارے رہن سہن کا ایک لازمی جزو بھی ہے اسی لئے ایک نقاد نے کہا ہے کہ:

"IT IS A SOCIAL MANIFESTATION OF HUMAN LIFE"

مختصر یہ کہ ادب کا تعلق زندگی کے ساتھ بہت گہرا اور ٹوٹ ہے اور ادب دراصل زندگی سے ہی عبارت ہے۔

زندگی کیا ہے؟ زندگی ارتقاء اور مسلسل ارتقاء کا دوسرا نام ہے جس میں انفرادی اور اجتماعی دونوں پہلو شانہ نشانہ چلتے ہیں۔ انفرادیت اجتماعیت کے بغیر کوئی وجود نہیں رکھتی اور اجتماعیت انفرادیت سے علیحدہ کوئی چیز نہیں دونوں ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم ہیں اور دونوں کو ارتقاء حیات میں ایک دوسرے کا محدود معاون ہونا چاہیئے اسی کا نام حیات انسانی کا ارتقاء ہے۔ ادب اسی حیات انسانی کا عکاس اور ترجمان ہوتا ہے بلکہ اگر یوں کہا جائے کہ ادب زندگی کی مقتضیات میں سے ہے تو بے جا نہ ہوگا۔ زندگی کے چند بنیادی مطالبات ایسے ہیں جن کی تکمیل ادبی تخلیقات کی صورت میں رونما ہوتی ہے اور یہ تعلق ان فطری جبلتوں کے سرچشمے سے نکلے ہیں جو قدرت کی طرف سے انسان کو ودیعت کی

گئی ہیں۔ مثلاً انسان فطرتاً اپنی داخلی واردات کو دوسرے انسان پر ظاہر کرنے پر مجبور ہے اور یہی جذبہ اسے "دانمودن خویش را بر دیگرے" پر ہمیشہ مائل رکھتا ہے۔ پھر انسان ایک معاشرتی حیوان کی حیثیت سے دوسرے انسانوں کے افعال و اعمال سے گہرا لگاؤ بھی رکھتا ہے۔ اس گردہی جبلت کے تحت جب اسے اپنی نوع کے ساتھ ذہنی اور جذباتی طور پر مربوط ہونا پڑتا ہے تو وہ لامحالہ ان کے افعال و اعمال کی داستان سرائی الفاظ کے پس پردہ کرتا ہے اس کے علاوہ اسے اپنے ماحول، گرد و پیش اور مناظر فطرت سے جو گہرا ربط ہے وہ بھی ان محرکات میں شامل ہے لیکن اس کی تخلیقات میں رنگ ثبات و دائم تب پیدا ہوتا ہے جب ان میں زندگی کی مردوبہ قدردن کے ساتھ ساتھ فنی اور جمالیاتی اقدار کا بھرپور رنگ موجود ہو ورنہ اس کا انجام ظاہر ہے موت اور خلت کے سوا کچھ نہیں، رومی، سعدی، میر، غالب اور اقبال وغیرہ کی ہمیشگی اور بقائے دوام اس حقیقت کی شاہد ہیں کہ انہوں نے جہاں زندگی کی بنیادی قدردن اور انسانی مسائل کو اپنے ادب میں سمویا ہے وہاں اپنے خلوص اور جذبے کی رنگ آمیزی بھی کی ہے اور یہی امتزاج ان کی عظمت کا باعث ہوا۔ غالب نے اس حقیقت کا انکشاف یوں کیا تھا کہ:

حسن فردغ شمع سخن دور ہے اسد
پہلے دل گداختہ پیدا کرے کوئی

اور اقبالؒ نے کہا ہے:

نقش ہیں سب ناتمام خونِ جگر کے بغیر

چنانچہ چین ادب کی آبیاری خونِ جگر سے کی جائے تو اس میں چھوٹے والے گل بوٹے سدا بہار ہوتے ہیں وہ زمان مسلسل کی دست برد سے آزاد ہوتے ہیں۔ رکن نے ایک موقع پر کہا تھا کہ:

"NO NOBLE OR RIGHT ART WAS EVER YET FOUNDED BUT
OUT OF A SINCERE HEART"

اس قسم کے خلوص جن سے یہی مراد ہے کہ ادب اپنے تجربات اور جذبات و احساسات کا صحیح صحیح اظہار کرے اور عظیم ادب تب ہی معرضہ وجود میں آتا ہے جب اس میں زندگی کی صداقتوں کے ساتھ ساتھ ادیب کی دارِ داستِ قلبی کی سچی ترجمانی بھی موجود ہو۔

ادبیات کی تاریخ پر نظر دوڑائیے تو ایک بات بہت واضح ہو کر ہمارے سامنے آتی ہے اور وہ یہ کہ تاریخ کے بعض موڑوں پر قاعدوں، ادبوں اور شاہزادوں نے ادب اور زندگی کے باہمی رشتے کو سمجھنے میں غلطی کی اور غلط قسم کی ادبی تحریکات

نے جنم لیا لیکن اس کے ساتھ ہی ساتھ ہم یہ بھی دیکھتے ہیں کہ یہ ادبی تحریکیں جنہوں نے زندگی اور ادب کو دور دور رکھنے کی کوشش کی بہت کم عمر پاکر اپنی موت آپ مر گئیں مثلاً بعض لوگوں نے کہا کہ ادب کی دو مختلف حیثیتیں ہیں ایک سماجی اور دوسری فنی اور ان کے نزدیک ان دونوں میں اتنا بعد ہے کہ اگر ادب میں زندگی کے سنگین مسائل و حقائق کو پیش کیا جائیگا تو ادب کے فنی معیار نازک آہنگیوں سے چور چور ہو جائیں گے۔ ادب اور زندگی کے بارے میں اس نظریے نے مختلف مدارس فکر کی بنا ڈالی۔

انیسویں صدی کے اوائل میں فرانس نے ایک تحریک کو جنم دیا جس کا نعرہ تھا "ادب برائے ادب" اس تحریک کے علمبرداروں کے نزدیک ادب کا سب سے بڑا مقصد تخلیق حسن ہے ان کے نزدیک آرٹ فرد کی شخصیت کا اظہار ہے یہ انفرادی احساسات و جذبات کا ترجمان ہے۔ ادب میں افادیت کا تصور ان کے نزدیک کفر ہے۔ اس تحریک کے ایک پرجوش پیرو کے نزدیک ادب بذات خود ایک مقصد ہے نہ کہ کسی مقصد کے حصول کا ذریعہ وہ فن کار جو فن کی بجائے کسی اور ادب کا متلاشی ہو فن کار ہی نہیں! اس نظریے نے ادب کو محدود کر کے اسے اسکی سماجی حیثیت سے قطعی طور پر محروم کر دیا۔

اسی تحریک سے ملتی جلتی ایک اور تحریک آج سے کوئی نصف صدی پیشتر ایک باہر نفسیات جان ہربرٹ اور اس کے متقلدین نے شروع کی جس نے ادب کی قلم و گو اور بھی محدود کر دیا ان کے نزدیک موضوع اور مواد کسی جمالیاتی قدر کا حامل نہیں ہوتا یہ تو محض اتفاقی حیثیت رکھتا ہے ان کے خیال میں اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ بات کہی گئی کیسے؟ باقی رہا یہ کہ کیا کہا گیا تو یہ ان کے نزدیک کوئی اہم شے نہیں چنانچہ اس صورت میں "ادب برائے ادب" کا کلیہ ہیئت برائے ہیئت کی شکل اختیار کر گیا۔

لیکن حقیقت یہ ہے کہ بظاہر تو یہ لوگ "ادب برائے ادب" کے نعرے بلند کرتے رہے مگر اپنی تخلیقات میں زندگی کی حقیقتوں کو نظر انداز کرنے میں کامیاب نہ ہو سکے ان کی تحریریں، ان کا ادب اس بات کا غماز ہے کہ وہ اپنے سماجی ماحول سے کنارہ کشی اختیار نہ کر سکے اور اس ماحول کی طبقاتی کش مکش کو اپنی تخلیقات میں جگہ دیتے پر مجبور ہو گئے۔ اسکو ڈائلڈ جمالیات اور فن کا امین جب "بلبل اور گلاب" لکھتے ہوئے اس مقام پر پہنچتا ہے جہاں امیر لڑکی اپنے عزیز عاشق کا نذرانہ ایک پھولی۔ بلبل کے خون بھر سے سینچا ہوا پھول لینے سے اس لئے انکار کر دیتی ہے کہ اس کے ایک امیر عاشق نے اسے قیمتی جواہرات لا کر دیئے ہیں تو وہ بقول ایک نقاد "خالص جمالیات کے بے جان خلا" سے نکل کر سماجی زندگی اور طبقاتی کش مکش کی دھڑکتی فضا میں داخل ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔

دنیا کے کسی ادب کا غور سے مطالعہ کیجئے یہ حقیقت واضح ہو جائیگی کہ ادیب اپنے گرد و پیش کی زندگی سے کبھی دامن نہیں بچا سکا اور اس زمانے کی زندگی کے بھرپور نقوش اس کی تخلیقات میں نمایاں ہوئے بغیر نہیں رہے اور دغزل کو ہی لیجئے۔

اس وقت بھی جب اسے محض گل و بلبل کے مضامین تک ہی محدود سمجھا جاتا تھا اور اس کا مفہم "گفتن بزنان" لیا جاتا تھا یہ اپنے دامن میں اپنے عہد کی سیاسی سماجی، معاشرتی اور اقتصادی مسائل کو سمیٹے ہوئے تھی خود دلی کے ان معاشرتی شعور و زندگی کے حقائق کے بارے میں ذکر ملتا ہے میر کی غزلوں میں اٹھارویں صدی کے سیاسی مزاج اور جماعتی انتشار کا عکس موجود ہے۔

جس سر کو غم دور آج ہے یاں تاج وری کا کل اس پر یہی شور ہے پھر نو حمر گسری کا
شہاں کہ کھل جو اہر تھی خاک پا جن کی انہیں کی آنکھ میں پھرتی سلاٹیاں دیکھیں
اب شہر ہر طرف دیران ہو رہا ہے دکھلائی دے جہاں تک میدان ہو رہا ہے

کیا ان اشعار میں مغل سلطنت کے زوال اور اس کی تباہی کی المناک داستان پوشیدہ نہیں؟ اور کیا خواجہ میر درد کی غزلوں میں دنیا کی بے ثباتی کا شکوہ اور زندگی کے طوفان میں جینے کے ہاتھوں مڑ چلنے کی شکایت اس دور کی سماجی بد حالی طوائف الملوک اور اخلاقی پستی کا نتیجہ نہیں؟ کیا سودا کی ہجویات اور شہر آشوب انہی حالات کی پیداوار نہیں؟ اور تو اور افسانوی ادب کے آئینے میں اس زمانے کی تہذیبی زندگی اور معاشرت کے جیسے جاگئے نقوش منعکس نظر آتے ہیں چنانچہ ادب برائے ادب کے داعیوں کا یہ کہنا کہ ادیب کا کام محض تخلیق حسن ہے اور اجتماعی زندگی اور اس کے مسائل سے اسے کوئی سروکار نہیں یا افادیت کا ادب میں کوئی عمل دخل نہیں درست نہیں۔ ادیب کا کام تخلیق حسن کے ساتھ ساتھ زندگی کے حقائق کی عکاسی کرنا بھی ہے۔ ادب زندگی، معاشرے اور تہذیب کا ترجمان، عکاس اور نقاد ہوتا ہے۔ یہ انسانی جذبات و احساسات اور بلند سے بلند تر خیالات کا فنی اظہار ہے۔ اسی میں سماجی اور افادی پہلو بھی ہونا چاہیئے۔ فنی اور جمالیاتی بھی، اس کی یہ حقیقت اسے زندگی سے ہم آہنگ کرتی ہے کیونکہ زندگی بھی انہی دو پہلوؤں سے عبارت ہے۔

"ادب برائے ادب" کے داعیوں کے مخالف ادب اور فن میں مقصدیت کے قائل ہیں کچھ لوگوں کے نزدیک مصنف یا ادیب جو کچھ لکھتا ہے محض اپنی مسرت کے لئے ناظر یا حاضر کے جذبات و احساسات اس سلسلے میں کوئی اہمیت نہیں رکھتے اسی طرح مارکسی نقطہ نظر کے مطابق فن کار کا کام محض اقتصادی عوامل کا تجزیہ کرنا ہے مارکس اور اینگلس نے معاشرت کا جو تصور پیش کیا اس میں اقتصادی عوامل پر زور دیا۔ ان کے نزدیک انسانی تمدن کی ساری تاریخ گویا اقتصادی تاریخ ہے۔ آرٹ انسان کے تمدنی کوائف کا تہا میت اہم جزو ہے چنانچہ مارکسی نظریے کے تحت ہمیں یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ فنکار دراصل اقتصادی عوامل کا تجزیہ کرتا ہے یا اقتصادی عوامل سے جو صورتحال پیدا ہوتی ہے اس کا جائزہ لیتا اور اسکی تصویر کشی کرتا ہے فطرت نگاروں کے نزدیک اشیاء کو ان کی اصل حالت میں پیش کرنا ہی سب سے بڑا کمال ٹھہرا لیکن ان سب سے الگ ایک گروہ ایسا بھی

سے فلک ہمیر، روٹلا اور مویا ساں متا ز فطرت نگاروں میں سے ہیں۔

ہے جو جادہ اعتدال پر رہا وہ جہاں ادب کے لئے زندگی کی ترجمانی کو ضرور قرار دیتا ہے وہاں اس کے لئے فنی اور جمالیاتی پہلو کو بھی ناگزیر سمجھتا ہے۔ مجموعی طور پر ان لوگوں کے نزدیک فن کا مقصد خط آفرینی کے ساتھ ساتھ معاشرتی اصلاح بھی ہے۔

فن میں مقصدیت کی تحریک کا باقاعدہ ذرا اصل افلاطون ہے اس کے نزدیک ادب کے لئے مولد اور ہیئت دونوں لحاظ سے تعلیمی اور اخلاقی ہونا ضروری ہے اور اس کا منصب اچھے شہری پیدا کرنا ہے۔ اقبال بھی ادب میں افادیت کے قائل ہیں۔ ان کے نزدیک ادب اور زندگی میں تعلق یہ ہے کہ ادب انسانی زندگی کی ترقی، اصلاح اور قوت کا باعث ہو لیکن ادب یا فن کو زندگی کی اندھی تقلید بھی نہیں کرنی چاہیے کیونکہ بے مقصد حقیقت نگاری کا کوئی حاصل نہیں اور نہ ہی اس میں کوئی افادیت ہے۔

اقبال کے نزدیک اس شعر و ادب کا مرتبہ بہت بلند ہے جن کا مقصد انسانیت کی تہذیب ہو۔

شعر را مقصود اگر آدم گری است

شاعری ہم وارث پیغمبری است

جب ادیب اپنے منصب سے آگاہ ہو جاتا ہے تو وہ ایسا ادب تخلیق کرتا ہے جس میں زندگی کے معیاروں کو بلند کرنے کی صلاحیت بھرپور انداز میں موجود ہوتی ہے۔ شاعر یا ادیب عام انسانوں سے زیادہ تیز شعور اور احساس کا حامل ہوتا ہے اور اس کا مشاہدہ زیادہ عمیق اور گہرا ہوتا ہے۔ ہنڈرسن نے کہا ہے کہ "شاعر معاشرے کا ایک ایسا رکن ہے جی جلد (SKIN) دوسرے افراد کے مقابلے میں عموماً باریک ہوتی ہے" گہرے شعور اور احساس کی بدولت ہی انسانیت کے بارے میں درہمندی کا جو جذبہ شاعر اور ادیب کے دل میں ہوتا ہے وہ زندگی میں قدم قدم پر غور کرنے اور انسان محرومی اور ناکافی پر کڑھنے پر مجبور کر دیتا ہے۔

غنج چلے کسی پہ تڑپتے ہیں ہم امیر

سارے جہاں کا درد ہمارے جگر میں ہے

چنانچہ یہی وہ جذبہ ہے جو ادیب کو زندگی کی اقدار بلند کرنے اور انسانیت کے غم و آلام کو دور کرنے کے بارے میں غور و فکر پر مجبور کرتا ہے اور یہی اجتماعی جذبہ اس کے ادب میں جاری و ساری نظر آتا ہے اور اسی کی بدولت معاشرے میں ادب اور ادیب کا منصب اور مقام متعین کیا جاسکتا ہے۔

اردو ادب کی تاریخ کا ایک ورق الٹ کر ہم اس کا ثبوت فراہم کر سکتے ہیں۔ ۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد معاشرہ بڑی تیزی سے زوال پذیر ہو رہا تھا۔ سرسید اور ان کے رفقاء کار سامنے آئے انہوں نے جب اپنے گرد و پیش کے حالات کا جائزہ لیا تو انہیں

معلوم ہوا کہ مسلمانوں کی سیاسی اور اقتصادی تباہی کے یوں تو بہت سے عوامل تھے لیکن بنیادی عناصر دو تھے ایک تو وہ جدید تعلیم سے وحشت زدہ تھے اور دوسرے وہ ادبی تخلیقات کو فرار کا ذریعہ سمجھ کر ان تحریروں کے دلدادہ ہوتے جا رہے تھے جو کچھ عرصے کے لئے انہیں غم دنیا سے نجات بخش دیں۔ سرسید اور ان کے رفقاء کی تمام تخلیقات اس احساس کے زیر اثر پیدا ہوئی تھیں کہ معاشرے کے تیزی سے بدلتے ہوئے حالات سے فائدہ اٹھا کر اس کے رخ کا تعین کر دیا جائے۔ سرسید اور ان کے رفقاء کو جو کامیابی حاصل ہوئی اس کی وضاحت ہمارے موضوع سے خارج ہے تاریخ کے صفحات اس کے شاہد ہیں۔

چنانچہ اس ساری تفصیل سے یہ بات واضح ہوگی کہ ادبی تخلیقات خارجی زندگی سے دست و گریبان ہوتی ہیں اور انہی کو الف کی گرجانی پر ہی اکتفا نہیں کرتیں جو خارج میں موجود ہوتے ہیں بلکہ ان کی اصلاح اور ترقی کی شعوری یا غیر شعوری کوشش بھی کرتی ہیں چنانچہ اس بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر فن پارے میں کچھ نہ کچھ مقصد ضرور ہوتا ہے چاہے ادیب کو اس مقصد کا پوری طرح شعور ہو یا نہ ہو۔ چاہے وہ اس مقصد کو صریحاً بیان کرے یا اسکو پوشیدہ رکھنے کی کوشش کرے بہر حال اس کی موجودگی ناگزیر ہے ادیب اس مقصد کو قاری کے ذہن تک پہنچانا چاہتا ہے اور صرف پہنچانا ہی نہیں چاہتا بلکہ ہمدلی بھی حاصل کرنا چاہتا ہے اور یہ ہمدلی اس وقت جیتی جاسکتی ہے جب مقصد اس صورت میں پیش کیا جائے کہ ہمارا ذہن اسے قبول کرے۔ وہ اس جذبے کے ساتھ ہمارے سامنے آئے کہ وہی احساسات و جذبات ہمارے دل میں بھی موجزن ہو جائیں جو ادیب کے دل و دماغ پر طاری تھے چنانچہ یہی وہ بنیاد ہے جس کی بدولت ادب میں ہیئت کو اہمیت حاصل ہے ہیئت کی طرف سے توجہ دینا لینے کا مطلب یہ ہوا کہ خود مواد کے ساتھ زیادتی کی جا رہی ہے غرض ہیئت اور مواد میں ایک ناگزیر رشتہ ہے ان رشتوں نے الفاظ یا ہیئت کو جسم اور معنی کو روح قرار دیکر ان کے ارتباط و اختلاط کو ادب کیلئے ضروری قرار دیا ہے۔

اب صرف ایک سوال باقی رہ جاتا ہے کہ کیا ادب کو انفرادی کیفیات کا حامل ہونا چاہیئے یا سماجی حالات کا بھی حقیقت یہ ہے کہ جس طرح ادب میں مواد اور ہیئت کی تفریق ممکن نہیں اس طرح انفرادی اور اجتماعی کے جھگڑے کے لئے بھی کوئی گنجائش نہیں اس لئے کہ ادب انفرادی بھی ہے اور سماجی بھی۔ انفرادی اس طرح کہ ادب انفرادی ذہن کی تخلیق ہوتا ہے اور سماجی اس لحاظ سے کہ وہ ذہن جو ادب کی تخلیق کرتا ہے سماج کا پیدا کردار ہے ادیب کو اپنی تخلیق کے لئے مواد زندگی اور زندگی کی بود بملونی سے ملتا ہے اور اس زندگی کے معاملات کو وہ اپنی جولاں گاہ بناتا ہے دوسرے لفظوں میں ادب زندگی کی از سر نو تخلیق ہے۔

چنانچہ اب ہم ان تمام سوالوں کا جواب دینے کے بعد جو ہم نے شروع میں اپنے سامنے رکھے تھے یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادب ایک سماجی عمل ہے، ایک ایسا عمل جو مقصد بھی ہے اور ایک اعلیٰ تر مقصد کے حصول کا ذریعہ بھی جس میں مواد اور

ہر دووں کی حیثیت جسم اور روح کی ہے جس کا آفاقی پہلو بھی ہے جمالیاتی بھی جو سماجی ہونے کے ساتھ ساتھ ادیب کے جذبات و احساسات کا ترجمان بھی ہوتا ہے۔

ادب کا آج تک کوئی موضوع متعین نہیں کیا جاسکا اسلئے کہ اس کا کوئی ایک موضوع ہے ہی نہیں۔ ادب کا موضوع زندگی ہے۔ زندگی بڑی متنوع ہوتی ہے اسلئے کئی پہلو ہیں معاشرتی، معاشی، سماجی، اخلاقی، تعلیمی، مذہبی غرض زندگی گونا گوں کیفیات کی حامل ہے اور زندگی کی نہی گونا گونی اور تنوع ادب کا موضوع ہے۔ کچھ لوگوں نے مذہب اور اخلاق کے موضوع کو ادب کے لئے سم قائل قرار دیا ہے حالانکہ ادب کی تاریخ اس حقیقت کا انکشاف کرتی ہے کہ مذہب و اخلاق اور آرٹ میں چولی دامن کا ساتھ رہا ہے، بڑے بڑے عظیم اطالوی مصوروں کے موضوع عموماً مذہبی نوعیت کے ہوتے تھے، مائیکل انجلو کی عجم سازی مذہبی تصورات و افکار کی آئینہ دار ہے۔ ملٹن کی "فردوس گمشدہ" اور ڈانسے کی "مقدس طریبہ" مذہبی موضوعات کی حامل ہیں در کیوں جانیئے خود تصوف نے ہماری فارسی اور اردو شاعری میں عجیب عجیب رنگ بھرے ہیں مولانا رومؒ اور علامہ اقبال کی شاعری بھی اس خیال کو باطل ٹھہرانے کے لئے پیش کی جاسکتی ہے چنانچہ اخلاقی یا مذہبی موضوعات کو ادب سے غیر متعلق قرار نہیں دیا جاسکتا۔

غرض تاریخ، مذہب، اخلاق، فلسفہ و فکر، سیاست، معاشرت، اقتصادیات زندگی سے متعلق ہر موضوع ادب کا موضوع بن سکتا ہے۔ البتہ یہ نہ بھولنا چاہیے کہ کسی ادبی تخلیق میں زندگی ادیب کے اپنے نقطہ نظر سے پیش کی جاتی ہے۔ ادیب یا شاعر کا نقطہ نظر زندگی اور اس کے حقائق کے بارے میں عامیہ نہیں ہوتا بلکہ وہ اپنے احساسات اور مشاہدات کے اظہار و ابلغ کے لئے ایک بلند اور منفرد انداز اختیار کرتا ہے یہی وجہ ہے کہ معیاری ادب اخلاقی اقدار اور زندگی کے اجتماعی مسائل کا حامل ہوتے ہوئے بھی محض تبلیغ اور پسند و نسلخ کا دفتر بن کر نہیں رہ جاتا۔ کیونکہ ادب میں مقصدیت جب بہت زیادہ شعوری حیثیت حاصل کر لیتی ہے تو اس کا اثر زائل ہو جاتا ہے۔ میں یہاں مجنوں گورکھپوری کے الفاظ دھراؤں گا کہ ادب اپنے عہد اور اپنے اجتماعی نظام کی پیداوار ہوتا ہے اور دونوں سے ماورا بھی۔ اور یہی وجہ ہے کہ عظیم ادب وقت کے ساتھ مر نہیں جاتا بلکہ وہ زندہ رہتا ہے وہ ایک ہی وقت میں نہ صرف حال کا آئینہ ہوتا ہے بلکہ ماضی کا امین اور مستقبل کا اشارہ بھی ہوتا ہے وہ اگر ایک زندگی کی مخلوق ہوتا ہے

تو دوسری زندگی کا خالق بھی ہوتا ہے وہ اگر ماحول سے اثر پذیر ہوتا ہے تو دوسرے ماحول پر اثر انداز بھی ہوتا ہے۔ سماج اور ادب کی تاریخ کا ہر ورق ہمارے خیال کی تائید کے لئے موجود ہے اگر ایک طرف نادرا و احمد شاہ ابدالی کے انسانیت سوز مظالم ہمارے ادب کا مزاج بدل دیتے ہیں تو دوسری طرف سرسید اور ان کے گراں قدر رفقاء کی ادبی تخلیقات ہمارے معاشرے میں سوچ کی نئی راہیں متعین کرتی ہیں اور یوں زندگی ایک عظیم ذہنی و فکری انقلاب سے ہلکار ہو کر ارتقاء پذیر ہوتی ہے۔

آج زندگی زیادہ متنوع اور ہمہ گیر ہو گئی ہے سماجی نظام میں پھیلاؤ پیدا ہو گیا ہے معاشرے کی حدود و وسعت پذیر ہو گئی ہے۔ انسانی زندگی صرف عالم رنگے بو پر ہی قانع نہیں رہی بلکہ اب اس کے سامنے آسمان اور بھی ہیں لیکن آج بھی زندگی کے بنیادی وسائل وہی ہیں جو آج سے کئی سو برس پہلے تھے۔ ارتقاء اور حرکت پذیری کے قوانین وہی ہیں۔ سماجی زندگی کے رشتے وہی ہیں لہذا ان بنیادی مسائل سے آنکھیں بند کر لینا یا سائنس، مذہب، نفسیات اور ادب کو زندگی سے الگ کر کے دیکھنا کسی طرح بھی مستحسن نہیں سمجھا جاسکتا۔ ادب کا کام ہمیشہ حقیقت کا ادراک رکھنا ہے اگر لوگ گیتوں اور دیو مالائی قصوں سے لیکر آج تک ادب زندگی کا ترجمان اور اپنے زمانے کے حالات و کوائف کا آئینہ دار رہا ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ آج ٹینس کی دنیا میں وہ اپنا منصب بھلا بیٹھے اور اپنا رول ادا کرنا چھوڑ دے۔

ادب اور زندگی کا رشتہ دائمی ہے ادب کا سرچشمہ حیات ہے۔ حیات ہی سے اس کے سوتے پھوٹے۔ ادب پھول ہے تو زندگی اس کی مہکار۔ ادب جسم ہے تو زندگی اس کی روح، ادب دل ہے تو زندگی اس کی دھڑکن اور جس روز یہ دھڑکن بند ہو گئی۔ ادب کی موت واقع ہو جائے گی۔

میسویں صدی کی ادبی تحریکیں

ڈاکٹر وزیر آغا

میسویں صدی کے طلوع سے پہلے سرسید احمد خاں کی تحریک نے ایک ثانوی ادبی تحریک کو بھی جنم دیا جس کے ساتھ مولانا حالی، شبلی، محمد حسین آزاد، اسماعیل میرٹھی، اندیرا احمد اور بعض مدرسہ اکابرین کے نام وابستہ تھے۔ اس تحریک کو اصلاحی تحریک کا نام بھی دیا جاسکتا ہے بشرطیکہ اصلاح کو محض اخلاقیات تک محدود نہ سمجھا جائے بلکہ اس میں پیردنی مغربی کے ساتھ ساتھ سماجی انجمن کو دور کرنے کی کاوش اور اسلام کے دور زندگی سے ہم رستہ ہونے کے میلان کو بھی شامل کر لیا جائے۔ مراد یہ کہ سرسید کی ادبی تحریک ایک طرف مغربی علوم سے استفادہ کی تلقین کرتی تھی اور اس سلسلے میں مغرب کی جدید امانات تک کو قبول کرنے پر مائل تھی اور دوسری طرف اسلام کے عہد زریں کی سادگی، سخت کوشی اور گرجوئی کو بھی حرز زبان بنانے پر زور دیتی تھی تاکہ ہندی مسلمان رسوم کی شکلاخت کو ترک کر کے اپنے حقدوں سے باہر آئیں اور حقائق کے آگے سینہ سپر ہوں۔ گویا اس تحریک پر حقیقت پسندی کا میلان غالب اور ثقافتی بوجھ جس کا منظر آرائشی اسلوب تھا، اسے سبک بار ہونے کی روش نمایاں تھی۔ اپنے زمانے میں اس تحریک نے مسلمانوں پر نہایت گہرے اثرات مرتب کئے اور انہیں کوفوں کھدوئوں سے باہر نکال کر قومی سطح پر فعال اور شغفی سطح پر مستعد بنایا۔ اسی لئے اس تحریک کے تحت پیدا ہونے والے ادب میں اصلاح کا جذبہ نہایت قوی تھا۔

میسویں صدی کے طلوع ہوتے ہی سرسید احمد خاں کی اس ادبی تحریک کو ایک رد عمل کا سامنا کرنا پڑا۔ ہوا یہ کہ اسی صدی میں سارا ہندوستان یا کسی طور پر فعال ہو گیا۔ کانگریس اور مسلم لیگ ایسے سیاسی ادارے میدان میں اتر آئے اور انگریزوں کی غلامی سے نجات پانے کی کوششیں شروع ہو گئیں۔ یورپ میں پہلی جنگ عظیم لڑی گئی جس نے انسانی اقدار کو توڑ پھینک کر رکھ دیا۔ علوم کی ترقی نے انسان کے سارے یقین کو پارہ پارہ کر دیا اور اسے محسوس ہونے لگا کہ وہ مرکز کائنات نہیں بلکہ وسیع بیکراں کائنات میں ایک نہایت غیر اہم بلکہ نظر تک نہ لگنے والے سیارہ کا باہی ہے۔ مزید برآں اسکے ماں یہ خیال بھی راسخ ہونے لگا کہ وہ تے تاتھ باگ پر ہے نہ پہلے رکاب میں۔ ایسی کیفیت کی ند ہے۔

قد رقی بات ہے کہ اس احساس نے اس کے یقین اور خود اعتمادی کو سخت دھچکا پہنچایا اور اسے محسوس ہونے لگا کہ ماحول کے

ساتھ اس کا رشتہ ٹوٹ پھوٹ گیا ہے۔ جب وہ بنیادی لرزہ برپا نہ ہو جس پر معاشرے کی عمارت کھڑی ہے تو انسان قدرتی طور پر
تخلیہ کو برتنے کا رونا ہے تاکہ ایک بہتر اور خوب تر جہان کا نظارہ کر سکے۔ ایک ایسا جہان جو پرانے جہان کے اسقام سے پاک ہو
ہذا ایک خیالی جنت یا یوٹوپیا کا تصور جنم لیتا ہے۔ بیسویں صدی کے اس ابتدائی دور میں اس دور میں رہنمائی تحریک نے جنم
لیا جو ایک طرف تو سرسید کی تحریک کا رد عمل تھی اور دوسری طرف ایک نئے جہان کی دریافت پر مائل تھی۔ سجاد حیدر ریلہ سم۔ نیاز
پوری اور بعض دوسرے لکھنے والے اس رہنمائی تحریک ہی کے نمائندے تھے۔ ان سب کے ہاں اسلوب آراستگی مگر تخلیق طاقت
در ایک جہان نو کی تلاش کا جذبہ صادق ہے۔ یہ سب اپنے ماحول سے برگشتہ اور ایک نئے ماحول کو وجود میں لانے کے آرزو مند تھے
عام بنیادی طور پر وہ سب خواب کا رشتہ یعنی جاگرت کے خوابوں کے باسی تھے اور حقیقت کی دنیا سے آنکھیں چرا کر تخیل کی دھند
میں سے آنے والے زمانے کو دیکھنے اور ایک ان سنی جہنمی چاب کو سننے پر مائل تھے۔ ویسے بھی اس دور کا ہندوستان سیاسی سطح پر سید
اور مہاتما اور سیاسی بیداری کے تحت عوام میں جذباتی رد عمل پیدا ہونے لگا تھا۔ پرسکون ماحول میں فرد کوئی قدم اٹھانے سے پہلے
مستحق دعوت کے بارے میں سوچ لیتا ہے لیکن جذباتی فشار کی حالت میں وہ انتہا پسندی کا مظاہرہ کرنے لگتا ہے یہی کچھ اردو
ادب کی اس مہمانی تحریک کے علمبرداروں نے کیا کہ حقیقت پسندی کے رجحان کو ترک کر کے ایک خواب ناک ماحول سے خود کو
ہم رشتہ کر لیا اور انتہا پسندی کا مظاہرہ کرتے ہوئے ایک ایسے جہان کے باسی بن گئے جو ابھی معرض وجود ہی میں نہیں آیا تھا۔

لیکن اقبال نے خود کو "اممّوں کی جنت" سے باہر نکالا اور اسے ایک ایسے نئے فکری اسلوب سے آشنا کیا جو نہ تو مغربی افکار
کی خوش بینی کا عمل تھا نہ "پدم سلطان بود" کی کیفیت سے سرشار تھا اور نہ جس کی اساس ایک خیالی دنیا پر استوار تھی لہذا
اردو ادب کی تحریکوں میں "اقبال کی تحریک" کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے کہ یہ تحریک مزاجاً سرسید کی تحریک سے اثرات
قبول کرنے کے باوجود اس سے مختلف تھی اور رہنمائی تحریک سے بھی۔ بے شک اقبال کے افکار میں نظم کے ذوق البشر کا تصور
اور برگساں کے *MAN VITA* کا نظریہ ایک زیریں لہر کے طور پر شامل ہو گیا تھا لیکن جہاں تک مغربی تہذیب کا تعلق ہے اقبال اس
سے ہرگز مغرب نہ ہوئے تھے جیسے کہ سرسید اور مولانا حالی ہو گئے تھے اس کی وجہ غالباً یہ تھی کہ سرسید نے مغربی تہذیب کو ایک بالکل
سرسری نگاہ سے دیکھا تھا اور حالی نے سرسید کی نگاہوں سے اس کی ایک جھلک پائی تھی۔ مگر اقبال کی طرح ان لوگوں نے نہایت
قریب سے مغربی تہذیب کی عمارت کو لرزے اور ٹوٹے ہوئے نہیں دیکھا تھا اس نظارے نے اقبال کے ہاں خود اعتمادی پیدا کی اور
وہ مغرب کی عام روش سے ہٹ کر اپنے لئے ایک نئی راہ تراشنے پر مائل ہوئے اس نئے فکری اسلوب میں اقبال نے اولاً سخت کوشی کی
محرورت پسند رویا رمانا مسلمانوں کے دماغ پر اس سے وہ مثالیں فراہم کیں جو اس سخت کوشی کی اصل ماہیت کو بیان کرنے کیلئے
بہت مفید تھیں مثلاً انہوں نے لہجہ کی انفعالیات ترک کر کے لک بلندا ہنگ اور گھمبیر لہجہ اختیار کیا۔ راجا اسالیب بیان میں

ایک طرح نو کا اہتمام اس طرح کیا کہ ٹی ہوئی اور پامال فطری تراکیب، بندشیں، استعارے اور تشبیہیں از خود متردک ہو گئیں اور ان کی جگہ لفظ کو ایک نئے تخلیقی رنگ میں استعمال کرنے کا رویہ پیدا ہو گیا۔ خامساً اقبال نے اردو ادب کو طوائف کے گونچے اور دربار کی گھٹی ہوئی اور متعفن نضائے نجات دلا کر اس میں ایک انوکھی فکری گہرائی سمودی نیز ادب کے دامن کو اس قدر وسیع کر دیا کہ اس میں متعدد علوم سے لہذا کردہ افکار ایک نظری انداز میں جذب ہوتے چلے گئے۔ گویا ایک فکری پھیلاؤ اقبال کی تحریک کا سب سے بڑا اثر تھا اور دراصل اسی ایک عنصر نے اقبال کے بعد آنے والی تحریکوں کو متعدد سمتوں سے متاثر کیا اور آج تک کر رہا ہے۔

ویسے یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ اقبال کے بعد اردو ادب دراصل ایک بڑے ادبی طوفان سے آشنا ہو رہا ہے جس کا نام "جدیدیت کی تحریک" ہے مگر خود جدیدیت کی تحریک وقت کے ساتھ ساتھ متعدد ثانوی تحریکوں میں منقسم ہوتی چلی گئی ہے مثلاً ترقی پسندی کی تحریک، ارمی نفاذی تحریک، نو ترقی پسندی کی تحریک وغیرہ اس سے قبل کہ ان مختلف ثانوی تحریکوں کا ذکر کیا جائے۔ جدیدیت کے خدوخال کو نمایاں کرنا ضروری ہے۔

جدیدیت کا زمانہ دراصل ایک خلا کا دور ہوتا ہے یعنی اس میں اقدار و آداب کی سابقہ روایت کے خاتمے کے بعد کوئی نئی روایت ابھی پوری طرح متشکل ہو کر سامنے آنے سے گریزاں ہوتی ہے جب فنون لطیفہ اس "ہونے اور نہ ہونے" کی نضائی عکاسی کرنے لگیں اور طارے کے الفاظ میں اشار کو نام دینے کے بجائے ان کے امکانات کو اجاگر کرنے لگیں تو وہ جدیدیت کی اصل روح سے ہم آہنگ ہو جاتے ہیں۔ معانی کی پختہ سرحدوں کی عکاسی ہر دور کے ادب کا مقدر ہے لیکن جب کسی زمانے میں معانی کی یہ سرحدیں ٹوٹی ہیں اور امکانات کا ایک جہان ہوش ربا طلوع ہو جاتا ہے تو قدیم ادبی مسالک اس کا احاطہ کرنے میں ناکام ہو جاتے ہیں ایسے میں جدیدیت کی تحریک ہی اپنی رقی قوت جمہلی سے چیلنج کا مقابلہ کرنے کے لئے میدان میں اترتی ہے یہی جدیدیت کا مسلک اور یہی اس کا مزاج ہے۔ جدیدیت ہر اس زمانے میں جنم لیتی ہے جو عملی انکشافات کے اعتبار سے انقلاب آزیں مگر رسوم و ریاات کی سنگلاخت کے باعث رجعت پسند ہوتا ہے۔ بات نفسیاتی نوعیت کی ہے جب علم کا دائرہ وسیع ہوتا ہے اور نظر کے سامنے نئے انقی نمودار ہوتے ہیں تو قدرتی طور پر پارا قدیم اسلوب حیات مشکوک دکھائی دینے لگتا ہے مگر انسان اپنے ماضی کی نفی کرنے پر مشکل ہی سے رضا مند ہوتا ہے اور اس لئے قدیم سے وابستہ رہنے کی کوشش کرتا ہے۔ یوں اسکی زندگی ایک عجیب سی منافقت کی زد میں آجاتی ہے۔ ذہنی طور پر وہ نئے زمانے کے ساتھ ہوتا ہے اور جذباتی طور پر پرانے زمانے کے ساتھ ملتے جلتے انسانی میں یہ ایک نہایت نازک اور کرناک دور ہے جسے فنی کے ذریعے ہی عبور کرنا ممکن ہے ایسے دور میں فنکاروں کا ایک پورا گروہ پیدا ہو جاتا ہے جو انسان کے جذبے اور فہم میں پیدا شدہ خلیج کو پالنے کے لئے تخلیقی اپج اور اجتہاد سے کام لیتا ہے اس طور کہ انسان کو ایک نیا دژن، ایک نیا سماجی شعور اور ایک تازہ تہذیبی رفعت حاصل ہو جاتی ہے اور وہ اعادے اور تکرار کی مشقی نضائے باہر آکر تخلیقی سطح پر سانس لینے لگتا ہے کسی بھی دور میں فنکاروں کی یہ اجتماعی کاوش

جوابیہاد سے عبارت اور تخلیقی کرب سے ملو ہوتی ہے۔ جدیدیت کی تحریک کا نام باقی ہے۔ واضح ہے کہ جذباتی مراجعت اور ذہنی پیشقدمی میں جب قدر بعد ہوگا۔ جدیدیت کی تحریک بھی اسی نسبت سے ہمہ گیر اور توانا ہوگی تاکہ جذبے اور فہم میں ہم آہنگی پیدا کر کے انسان کو دوبارہ صحت منداور تخلیقی طور پر فعال بنا سکے۔ تاہم اس بات کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے کہ خود جدیدیت کی تحریک متعدد ثانوی تحریکوں میں تقسیم ہوئی ہے اور ان میں سے ہر تحریک اپنے مخصوص فکری یا سماجی تناظر سے وابستہ ہو کر ایک بالکل مختلف رنگ و روپ میں سامنے آگئی ہے۔ لیوں کہ اس کا اقبال تک کی تحریک سے بظاہر کوئی تعلق نظر نہیں آتا۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ اقبال کی تحریک نے اردو ادب کے دھائے کا رخ موڑ دیا تھا اور اقبال کے بعد ابھرنے والے فکری رجحانات اس نئی سمت ہی میں رواں دواں ہیں جن کی نشاۃ اقبال نے کی تھی گوانہوں نے اپنی اپنی گزرگام سے اتنے گہرے اثرات قبول کئے ہیں کہ اسبان میں سے ہر رجحان اپنی جگہ ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے اور جہاں کہیں اسے قبول عام کی سند حاصل ہوتی ہے اور اس کے علمبرداروں کی تعداد میں اضافہ ہوتا ہے تو وہ ایک بانادہ ادبی تحریک ہی متشکل ہو کر سامنے آگیا ہے۔

ان تحریکوں میں سے ارمی ثقافتی تحریک کا ذکر سب سے پہلے کرنا چاہیے۔

اردو ادب میں ارمی ثقافتی تحریک کا آغاز تو اسی وقت ہو گیا تھا جب علامہ اقبال نے "ہمارے" ایسی نظمیں تخلیق کرنا شروع کیں اور "گردش ایام" کو پیچھے کی طرف دھڑنے کا مشورہ دیا۔ یہ گویا اپنی ثقافتی جڑوں کی تلاش کی ایک کاوش تھی مگر اقبال نے بہت جلد اس رویے کو عبور کیا اور کسی ایک خطے سے وابستہ رہنے کے بجائے پہلے سارے کرہ ارض اور اس کے بعد پوری کائنات سے وابستہ ہو گئے۔ مگر اقبال نے ارمی ثقافتی تحریک کے لئے جوزین عمار کی تھی وہ ان کے بعد اس تحریک کے بہت کام آئی۔ ویسے بھی انگریز کی محکومی کے خلاف جو سیاسی تحریک شروع ہوئی تھی اس کی بنیاد وطن مدد کی بلکہ ارض پرستی پر استوار تھی۔ انگریز نے برصغیر کو غلام بنا رکھا تھا اور یہاں کی "معدن دھرتی" کو اپنے قدموں تلے روند رکھا تھا اور برصغیر کے باشندوں کے ہاں ردِ عمل کے طور پر دھرتی اور اس کے مامی سے ایک شدید وابستگی پیدا ہو گئی تھی۔ یہی "وابستگی" انگریز کی حکومت کے خلاف برصغیر کے باسیوں کا سب سے مؤثر خفیہ مہتیار تھا اور بالآخر اس خفیہ مہتیار کے آگے انگریز کے سارے آلات حرب عاجز ہو کر رہ گئے مگر یہ وابستگی نفس دھرتی سے وابستگی نہ تھی دھرتی کے سارے ثقافتی سرطے اسکی تاریخ بلکہ اس کے پورے مامی سے لگاؤ کی ایک صورت تھی برصغیر کے باشندوں کو سیاسی سطح پر ہی نہیں بلکہ تہذیبی سطح پر بھی انگریز نے تباہ کیا تھا مثلاً سیاسی سطح پر تو انہیں غلام بنا لیا تھا مگر اپنی تہذیبی برتری کی دھاک بٹھا کر ان کے ہاں ایک ایسا پورا طبقہ بھی پیدا کر دیا تھا جو تہذیب کو زمرود اور سیکار سمجھنے لگا تھا۔ برصغیر کی تہذیب اور ثقافت کے لئے یہ ایک بہت بڑا خطرہ تھا اور اس لئے اگر یہاں کے باسیوں کے ہاں دھرتی کے مامی میں غواہی کرنے اور اپنی تہذیب جڑوں سے قوت افزد کرنے کا رجحان پیدا ہوا تو یہ ایک بالکل قدرتی امر تھا۔ اردو ادب نے اہل ہند کے اس ارمی ثقافتی رجحان کی پوری طرح عکاسی کی اور لکھنے والوں

کا ایک ایسا طبقہ پیدا کر دیا جو مغربی تہذیب اور تمدن کے گن گانے کے بجائے اسیا کی حالی کے زلزلے میں عام تھا، اب اپنی تہذیب اور اس کے مامی پر غور کرنے لگا۔ میراجی اس ارضی ثقافتی تہذیب کا اولین نمائندہ تھا جس نے افکار کی حرکت کی نہیں اپنے حلیے اور رویے کی حرکت بھی خود کو مغربی تہذیب سے منقطع کر کے برصغیر کے ماضی سے وابستہ کر لیا اور ادب میں ایک ایسی روش کو جنم دیا جو غیر ملکی تہذیب اور اس کے نظام سے قطع تعلق کر کے اپنی دھڑکی کی لوباس سے ایک تازہ رشتہ استوار کرنے پر بعد تھی مثلاً جدید ترغزل کو لیجیے جو ہر جذبہ میراجی کے بہت بعد وجود میں آئی لیکن جس نے میراجی کے ارضی پرستی کے رجحان سے واضح اثرات قبول کئے۔

ارضی سے یہ لگاؤ اور وہ غزل تک ہی محدود نہیں بلکہ جملہ اصناف ادب میں جذبہ ہوتا چلا گیا مگر جہاں تک اس تحریک کی فکری بہت کا تعلق ہے اس کا آغاز دراصل لوبا کے اس گردہ سے ہوتا ہے جسے بعض لوگوں نے "سنگردہ" یا "سنگردہ" کا نام دیا ہے اس گردہ نے واضح انداز میں وطن و دی کے مسلک کو اختیار کیا ہے اور ارضی کے حوالے سے انسان کے اجتماعی لاشعور کو تخلیق کا منبع قرار دے کر تخلیقی عمل کا ایک نیا تجزیہ پیش کر دیا ہے وہ لوگ جو اپنے خاص مقاصد پر ارضی وطن کو قربان کرنے کے حق میں تھے۔ اس رجحان سے ہمیشہ ناخوش رہے مگر وہ لوگ جو خاک کے ہر ذرے کو اپنے لئے دلیوتا قرار دیتے تھے اس ارضی ثقافتی میلان کو کھینچاں بنائے رہے۔ اس اعتماد اور یقین کے ساتھ کہ ادب کے سوتے ارضی ہی سے پھوٹتے ہیں اور قوم کی پوری تاریخ کے جوہر کو پیش کر دیتے ہیں لہذا تہذیبی اور ثقافتی جڑوں سے بے امتناعی کا نتیجہ ہوا میں معلق ہو جانے کے سوا اور کچھ نہیں نکلتا۔

ارضی ثقافتی تحریک سے صرت میراجی ہی وابستہ نہ تھے ان کے علاوہ متعدد شعرا کے نام ارضی اور اس کے مظاہر سے لگاؤ کی کئی ذکوئی ضرورت ضرور ابھرتی ہے۔ انساں نگاروں کے نام بھی زمینی عناصر سے لگاؤ کی جھلک صاف دکھائی دیتی ہے اس سلسلے میں اردو انشائیہ بالخصوص ایک ایسے فکری رویے کو ذرا غور دیا جو مزاجاً ارضی اور اس اعتبار سے قطعاً منفرد اور رکھتا ہے۔ دراصل انشائیہ نے مادی اور نظریاتی باہم سے نیچے اتر کر زمین کے اس کو خود میں سمیٹا ہے اور فرد کے اس لمحہ تنہائی کو اجاگر کیا ہے جس میں وہ اپنی پوری ثقافت کا احاطہ کر لیتا ہے۔

جدیدیت کی بڑی تحریک سے پھٹنے والی دوسری مادی تحریک کا نام "ترقی پسند تحریک" تھا۔ ادب میں ارضی ثقافتی تحریک اور ترقی پسند تحریک میں قدر مشترک "ارضی" تھی مگر ان میں سے ہر ایک نے ارضی کے حوالے سے اپنے مخصوص مزاج ہی کا مظاہر ہو کیا تھا مثلاً ارضی ثقافتی رجحان کے پیش نظر یہ مقصد تھا کہ اپنے ثقافتی سرے کی تلاش کے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ اس کا مستہا ایک روحانی تشکیل تو تھا اور اس لئے اس تحریک کی منت میں روحانی انداز کے دھاکے واضح طور پر استعمال ہوئے تھے جبکہ اس کے مقابلے میں ترقی پسند تحریک ایک خالص مادی تحریک تھی جس کا مقصد روحانی بالیدگی کا حصول نہیں بلکہ مادی انصاف کے لئے زمین مہیا کرنا تھا اس مقصد کے لئے ترقی پسند تحریک ان تمام فروع اور رجحانوں پر بعد تھی جو کہ ترقی پسند معاشرے کی تشکیل میں مزاحم سمجھے جاتے تھے۔

ہیں اور اس حوالہ کی نفاذ کو قائم رکھنے کے لئے اپنا سارا زور صرف کرتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کا اصل مقصد سماجی انجام کو توڑ کر فرد کو مدد یوں پرانے اور ظالم استحصالی نظام سے نجات دلانا تھا تا کہ وہ ایک آزاد اور باعزت شہری کی طرح بسر اوقات کر سکے۔ لیکن دیکھئے تو ترقی پسند تحریک بنیادی طور پر ایک اخلاقی تحریک بھی تھی مگر اس کا اخلاقی نظام کسی خاص مذہبی نظام کے حوالے سے نہیں بلکہ عمرانی انسانی اقدار کے حوالے سے مرتب ہوا تھا۔ اصلی طور پر اس تحریک کا تعلق سیاست اور معیشت ہی کے ساتھ قائم ہونا چاہیے تھا کیونکہ جس میدان میں یہ تحریک سرگرم رہنا چاہتی تھی وہ اس عظمیٰ دیوار سے خاصا دور تھا جہاں ہونے اور نہ ہونے کی کیفیت سدا مسلط رہتی ہے اور جہاں سے تخلیقی ادب کے سوتے پھوٹتے ہیں مگر چونکہ اس تحریک کے نام لیا اپنے مقاصد کے حصول کے لئے ہرگز شرمے کو استعمال کرنا چاہتے تھے اور چونکہ ادب معاشرے کو بدلنے میں ایک اہم کردار ادا کرتا ہے لہذا انہوں نے اپنی تحریک میں اس بات کو بطور خاص شامل کر لیا کہ ادب کو معاشی مساوات کے حصول کے لئے استعمال کیا جائے اس کا نقصان یہ سما کر وہ لوگ جو ذریعے کو مقصد کے تابع کرنے کے حق میں تھے! اہل تخلیق کے بجائے حرف بیفٹ لکھنے کی حد تک ہر کامیاب ہو سکے۔ دوسری طرف وہ ترقی پسند ادبا جنہوں نے حرف زبانی کلامی ادب کو ایک خاص مقصد کے تابع کیا تھا مگر تخلیقی لمحات میں قطعاً غیر شعوری طور پر ایک آزاد تخلیقی نفاذ میں آجاتے تھے یقیناً اچھا ادب تخلیق کرنے میں کامیاب ہوئے۔ اس اعتبار سے دیکھئے تو تخلیق کار تخلیقی عمل سے گزرنے کے دوران میں نہ ترقی پسند ہوتا ہے نہ رجعت پسند نہ ہندو نہ مسلمان نہ سرکاری دار نہ مزدور بلکہ حرف تخلیق کلمہ ہوتا ہے اور تخلیقی رس کے بحر میں پوری طرح مقید ہونے کے باعث ان جملہ سیاسی، معاشی یا مذہبی مقاصد کو فراموش کر چکا ہوتا ہے جو اس کی عام زندگی پر مسلط ہو کر اسے دامن یا بائیں منہ کے سپرد کر دیتے ہیں۔ لہذا ترقی پسند تحریک نے جب شعوری طور پر ادب کو ایک خاص سیاسی مسلک اختیار کرنے اور پھر اسی مسلک کے مطابق ادب تخلیق کرنے کی تلقین کی تو اس کے صاحب کو نقصان پہنچاتا ہے وہ ترقی پسند ادبا جنہوں نے ترقی پسندی کے مسلک کو اسی حد تک اختیار کیا تھا جس حد تک مذہب یا پیشہ یا سیاسی پارٹی کو کیا جاتا ہے مگر جو تخلیقی لمحے میں "آزاد" ہو گئے تھے یقیناً اچھا ادب تخلیق کرنے میں کامیاب ہوئے۔ فیض، کرشن چندر اور متعدد دوسرے ترقی پسند ادبا کی بعض تخلیقات کو اس سلسلے میں پیش کیا جاسکتا ہے۔

جدیدیت کی بڑی تحریک سے چھوٹنے والے دوسرے نوانوی رجحان کو "تو ترقی پسند تحریک کا نام ملنا چاہیے" اس تحریک کو برہم نوجوانوں کی تحریک کا نام بھی دیا گیا ہے۔ وجہ یہ کہ ۱۹۶۰ء کے لگ بھگ نوجوان ادبا کا ایک پورا طبقہ پیدا ہو گیا تھا جو ہر شے سے ناراض تھا۔ مذہب، معاشرتی اقدار، زبان کا مزاج اسلوب حتیٰ کہ زندگی کا رائج پیرایہ تک اسے ناپسند تھا صاف نظر آتا تھا کہ یہ طبقہ یورپ کی اس تحریک سے متاثر تھا جسے نوجوانیت کی تحریک کا نام ملا ہے۔ موجودہ نوجوانی اور بنیادی نظریات پر استوار تھا مثلاً ایک یہ کہ جوہر کے مقابلے میں موجودہ کو اولیت کا درجہ حاصل ہے دوسرا یہ کہ زندگی بے معنویت سے عبارت ہے اس سلسلے میں سیسی نمس کی اسطوریہ پیش کی گئیں کہ

انسان کے جملہ اہمات قطعی بے معنی ہیں، تیسرا خوف، مالیوسی، متلی کی کیفیت ایسے نفسیاتی نظام کے وجود کا احساس جو پختہ فرد کی درون بینی میں دلچسپی پانچواں "انتخاب" کی حریت چھٹا، بعد الطبیعیاتی نظام کی نفی، ساتواں (سارتر کے حوالے سے)، مکمل وابستگی کا نظریہ وغیرہ اردو ادب کے ناراض نوجوانوں نے اپنی پہلی یلغار میں "مکمل وابستگی" کے نظریے کو پس منظر میں رکھا مگر موجودیت کے باقی نظریات کا کھلم کھلا پرچار کرنے لگے البتہ انہوں نے ایک جدت یہ کی کہ ان نظریات میں دٹ گن اسائن کی علامتی اشاری زبان SIGN LANGUAGE کے تصور کو شامل کر لیا جو مکمل ترقی پسندوں نے دٹ گن اسائن کو ایک بورژوا فکری قرار دیا ہے۔ اور خود موجودیت کے فلسفے کو بھی بورژوائی رنگ کا منظر مقصود کیا ہے لہذا ناراض نوجوانوں کی اس تحریک پر ادل ادل غیر ترقی پسند تحریک کا گماں ہوتا تھا مگر کچھ زیادہ عرصہ نہ گزرا تھا کہ اس تحریک کے نام لیواؤں نے بے معنیت کے احساس کو بورژوائی نظام کی پیداوار قرار دیا اور موجودیت کی تحریک سے سارتر کے "مکمل وابستگی" کے تصور کو کاٹ کر الگ کر لیا اور ان دونوں نظریوں کو اس بنا پر ترقی پسندی کا ایک نیا ایڈیشن شائع کر دیا۔ مگر اب یہ ترقی پسند تحریک نہیں بلکہ نو ترقی پسند تحریک کہلائی تاہم چونکہ دونوں میں قدر بشک نیز معتد اد طریق کار ایک ہی تھا لہذا سطح پر آنے کے بعد نو ترقی پسند تحریک کچھ زیادہ دیر تک اپنی انفرادیت کو قائم نہ رکھ سکی اور ترقی پسند تحریک ہی منم ہو گئی۔ ویسے بھی اب اس تحریک کے نام لیوا "نوجوان" نہیں رہے بلکہ بعض تو بڑھوں میں شمار ہونے لگے ہیں لہذا جذباتیت کے منہا موہ جانے کے بعد اس تحریک کا شہ قریب قریب ختم ہو گیا ہے مگر اس تحریک نے اردو زبان اور ادب کو جو نقصان پہنچایا تھا "بطریق احسن" پہنچا دیا ہے۔ آج اگر نوجوان "نثری نظم" کے سلسلے میں جذباتی ہو گئے ہیں یا ادبی انداز تک کو شک شبہ کی نظروں سے دیکھتے ہیں یا زبان کی شکست درخت کو اپنا مسک بنائے پھرتے ہیں تو یہ سب کچھ اس تحریک ہی کا منفی اثر ہے۔

اردو ادب میں ترقی پسند تحریک

ڈاکٹر حنیف فوق

ادب ہمیشہ سے ارتقائی مدارج طے کرتا آیا ہے اور اگرچہ اردو ادب کی ابتدا فارسی کی ناگزیر تقلید سے ہوئی ہے لیکن جلد ہی ہندوستانی تمدن نے اپنا اثر دکھانا شروع کر دیا قلی قطب شاہ کے یہاں پہلی چوٹ کا دینے والی انفرادیت ملتی ہے میر کا خلوص عشق اور گہری داخلیت ایسے عناصر نہیں جو حیات لطیف پر اثر انداز ہو کر جذبات کو سرلیح تر نہ کر دیں۔ سودا کے انجور یہ قصیدوں میں ہیں اس دور تمدن کی جھلک صاف نظر آجاتی ہے جسے جاگیر دارانہ بنیادوں پر استوار کیا گیا تھا اور خوشامد غیبت اور بدگمانی جس کے جزو لاینفک تھے اسی طرح لکھنوی شاعری کا وہ دور جس میں آدر دادر تکلف کے سوا کچھ نہ تھا۔ اس زمانے کے تمدن کا صحیح نقشہ ہے اور اس تکلف کا آئینہ دار ہے جو افراد کی ذہنیات میں رچ گیا تھا۔ مشرق و مغرب کا ایک اہم مقام اتصال دہلی کا ہے تھا۔ رفتہ رفتہ انگریزی خیالات نے ہندوستانی دماغوں کو متاثر کرنا شروع کر دیا اور ہمارے ادب پر انگریزی رجحانات کا گہرا اثر پڑا۔ اس اثر کو ڈاکٹر عبداللطیف نے اپنی کتاب *THE INFLUENCE OF ENGLISH LITERATURE ON URDU LITERATURE* میں بہت اچھی طرح واضح کیا ہے۔ ان جدید رجحانات نے نیاز و ادب نگاہ پیدا کیا اور عذر کے بعد سے اردو ادب میں نئی تحریکوں کی ابتداء ہوئی۔ ادب گزشتہ جنگ عظیم سے بھی متاثر ہوا۔ ان اثرات نے ذہنوں پر متعدد نقوش چھوڑے اور کئی رجحانات نے نشوونما پائی۔ اس زمانہ میں بہت سی ادبی تحریکیں اٹھیں جن میں سب سے اہم ترقی پسند تحریک تھی جو مد ہزار مخالفتوں اور ہتھیار خامیوں کے باوجود بھی بڑی حد تک کامیاب رہی۔

چھاگئی آشفۃ ہو کر دسعتِ افلاک پر

جس کو نادانی سے ہم سمجھے تھے اک مشبہ غبار

اصل بات یہ ہے کہ مختلف مادی واقعات مختلف نقوش افراد کی ذہنیات پر ترسیم کر دیتے ہیں جو غیر محسوس طریقے

سے ادب پر اثر انداز ہوتے ہیں اور جدلیات (DIALECTIC) کا یہ سلسلہ عمل در عمل جاری رہتا ہے اور کسی اہم

موقع کا جو یا یہاں تک کہ وہ موقع ملتے ہی آتش فشاں کی طرح پھیل کر سارے عالم امکان کو آغوش میں لے لیتا ہے۔ ترقی

پسندی بھی ان ہی مختلف میلانات درجانات اور اثرات و عوامل کا نتیجہ ہے لہذا اسے پوری طرح سمجھنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم اس سے ذرا قبل کے ادبی خیالات درجانات کا جائزہ لیں۔

اس دور کے نثر نگاروں میں ہیں ابوالکلام آزاد، نیاز، مجنوں، ل۔ احمد، سلیمان ندوی، سجاد حیدر، عبدالحق، عبدالقادر حسن نظامی، پطرس، خلیفتی، عبدالماجد، سلطان حیدر جوش، رشید احمد صدیقی، مسعود حسن رضوی، احمد شجاع، عظیم بیگ، شوکت تھانوی، ملا رمزی، ہمدی افادی، سجاد انصاری، ناصر علی اور فرحت دہلوی وغیرہ کی شخصیتیں نظر آتی ہیں اور شاعری میں اس دور کے نمائندے اقبال، حسرت، فانی، مہر، شاد، ظفر علی، عزیز اور صفی مکنوی وغیرہ ہیں۔ حقیقتاً، انتر شیرانی اور جگر بھی اسی گروہ میں شامل کئے جاسکتے ہیں کیونکہ وہ ذہنی طور پر اس دور سے زیادہ قریب ہیں۔

اقبال، ظفر علی خان اور ابوالکلام آزاد تینوں مختلف میدان میں گامزن ہوتے ہوئے بھی کچھ مشترک خصوصیات کے حامل ہیں۔ تینوں کے ذہنی نشوونما مذہبی فضا میں ہوئی ہے اور ان کا شعور اسی فضا میں پروان چڑھا ہے مذہب کا رنگ انکی تخلیق میں نمایاں ہے۔ ان میں سب سے اہمیت اور رنگ دوام اقبال کو حاصل ہے۔ اس کا تصور زندگی "ترقی پسند نظریے سے بچد مائلت رکھتا ہے اور بقول فراق گورکھپوری اس کا خیر وقت کے سینے میں اترتا جائے گا۔ ابوالکلام آزاد بھی صاحب طرز انشاء پر داز کی حیثیت سے باقی رہنے کا استحقاق رکھتے ہیں۔ ظفر علی خان کی صحافت نثر اور نظم دونوں میں ادب کی حدود کو چھو لیتی ہے لیکن مجموعی طور پر اس دور کی تخلیقات کو وقت کا دھارا بہت پیچھے چھوڑ گیا ہے۔

یہ پہلی جنگ عظیم کی سختیاں جھیلے ہوئے تھے ماندے سپاہی واپس لوٹے تو ایک حیرت انگیز رد عمل شروع ہوا۔ اخلاقی قوانین کی دھجیاں اڑ چکی تھیں، حیات انسانی کی بے مانیگی پیش نظر تھی اور لوگ یہ جان چکے تھے کہ بڑے سے بڑا انسانی اصول بھی سنائی گولیوں کی بوچھاڑ میں سپر نہیں بن سکتا اور اس دور ابتلا و آزمائش میں اگر کوئی راحت تھی تو محض لمبیاتی اور اگر کوئی لذت تھی تو صرف جسمانی، ذہن اس راستے پر اتنا آگے بڑھ چکا تھا کہ تذبذب اور تشکیک کے لئے بھی کوئی گنجائش باقی نہیں رہی تھی لہذا لازمی طور پر گھنی زلفوں کے سائے میں پناہ لی گئی۔ عشرت لعل و فلسفہ اڑے آیا اور دھڑلے سے۔

بابر برعیش کوشش کہ عالم دوبارہ نیست

پر عمل ہوتے لگا۔ ایسی حالت میں جان رسکن (JOHN RUSKIN) یا حالی کی قائم کی ہوئی ادب اور اخلاق کی وابستگی کب تک باقی رہتی۔ ایپیکورس (EPICURUS) کے فلسفہ لذت کو پھر سے پڑھا گیا اور اسمیں نئے مطالب ڈھونڈے گئے کیونکہ ذہن اس طرف رجوع ہو چکا تھا کہ کسب لذت ہی مقصد آفرینش ہے اور یہی ہر ذی حیات و ذی روح مخلوق کی زندگی کا نصب العین ہے۔ ادب کو آسکر وائلڈ (OSCAR WILDE) نے زندگی سے الگ ایک

جداگانہ حیثیت بخشی۔ تھکے ہوئے دماغ کسی "ساحر الموط" کی تلاش ہی میں تھے لہذا اس نظریے کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی اور ادب برائے ادب کا راگ گایا گیا۔ اسکو داملڈ نے کہا کہ صحیح آرٹسٹ وہی ہے جو عوام کا ذرہ بھر اثر قبول کئے بغیر مناسلی کئے بجائے وہ اخلاقیات کے مروجہ اصولوں کی عظمت سے متکرا درفن کی آزادی کا علمبردار تھا ہمارے اس وقت کے نوجوان ادیب بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہے ان میں سب سے نمایاں مثال نیاز فتحپوری کی ہے جو ادب کے جمالیاتی دور کے سب سے بڑے نمائندے ہیں اسی عہد میں مغربی ادیبوں کے ترجمے بھی خوب ہوئے اور خصوصیت سے اسکو داملڈ کی ایک کہانی "THE ROSE AND THE NIGHTINGALA" تو اتنی بار پیش کی گئی کہ تقریباً ہر اردو پڑھا لکھا اس سے واقف ہو گیا۔

ترقی پسندوں پر عریاں نگاری کا الزام لگایا جاتا ہے لیکن ادب کا مطالعہ کرنے والے جانتے ہیں کہ اس جمالیاتی دور میں پہلی بار مروجہ اخلاقی قدریں ادب کے جمالی تصور سے ٹکرائیں یوں تو ہمارے ادب میں کوئی زمانہ ایسا نہیں رہا تھا جس میں نمائش جنس عام نہ رہی ہو۔ یہ صرف خواتین دموں ہی نہیں تھیں جنہوں نے جنسی موضوع مقصود بالذات طریقہ سے پیش کیا ہو اس حمام میں سب قدما کی حالت ایک سی ہے۔ رنگین اور انشاء کی ریختی قدیم دور کی عیاشانہ ذہنیت کا کافی ثبوت ہے ریختی کو چھوڑیے کہ معترضین اسے ایک بدنام صنف کہہ دیتے ہیں۔ ہمارے شعراء کے دیوان کھنگالنے پر تردد امنی آپکو کہاں نظر نہ آئے گی۔ محمد قلی قطب شاہ ان قدیم ترین شاعروں میں ہے جن کا دیوان دستیاب ہو چکا ہے اس کے یہاں بھی جنسی احساس اور جسمانی عشق کی مثالیں پیش پیش ہیں۔ دلی اپنی اس آواز میں کہ "تمک پاؤں کے بھانجھے کی بھنکار سناؤ جا" تنہا نہیں ہیں اردو کا کوئی شاعر اس مطالبہ زندگی سے غافل نہیں رہا ہے اور نہ رہ سکتا ہے۔ داغ کے نسبتاً مہذب اشعار لے لیجئے۔

دعدے پر مری ان کی قیامت کی ہے تکرار

اور بات ہے اتنی کہ ادھر کی ہے ادھر آج

لطف ہے میں بھی شب وصل کہیں چھپ رہتا

آدمی ان کا مری ٹوہ میں گھر گھر پھرتا

مومن اور غالب کو دیکھئے۔

لے شب وصل غیر بھی کاٹی تو مجھے آزمائے گا کب تک (مومن)

بغل میں غیبر کی آج آپ سوئے ہیں کہیں درنہ

سبب کیا خواب میں آکر تبسم ہائے پنہاں کا ، (غالب)

ریاض اور انشا کے کچھ اشعار مشق نمونہ از خردارے کے طور پر ملاحظہ ہوں۔

کوئی منہ چوم لے گا اس نہیں پر شکن رہ جائے گا یونہی جبین پر

اس طرح کہ گھنگھرد کوئی چھاگل کا نہ لولے جب چم سے چلیں گود میں چپکے سے اٹھالے

آڑی ہیکل کو چوم ہی لے گی وہ چیز جو کچھ اٹھی اٹھی ہے

کسی سے وصل میں سنتے ہی جان سوکھ گئی چلو ہٹو بھی ہماری زبان سوکھ گئی (ریاض)

کچھ اشارہ جو کیا میں نے ملاقات کے وقت مال کر کہنے لگے دن ہے ابھی رات کے وقت (انشا)

یہ وہ اشعار ہیں جو بغیر کسی کوشش کے ذہن میں آگئے ورنہ کس کا جگر ہے کہ فحاشی کے اس بحر بیکراں میں شنادری

کوسے جن شعراء نے سراپا لکھا ہے دیکھئے ہر ہر عضو کا تذکرہ کیا کیا مزے لے کر کیا ہے اگر مثنوی خواب و خیال میں میر اثر

”زیناف“ کی تعریف میں اشعار پر اشعار لکھتے جاتے ہیں تو میر حسن بھی ”گل نارسیدہ“ کو ”رسیدہ“ بنانے کی خاطر درجن اور

عشق کھول دیتے ہیں۔ گلزار نسیم میں تو رعایت لفظی نے بہت کچھ پردہ رکھ لیا ہے لیکن مرزا شوق نے بہار عشق میں بوس و کنار کا

بیان جس طرح چٹخارنے لے لے کر کیا ہے کس سے پوشیدہ ہے۔ لکھنوی شعراء میں امانت ددند وغیرہ کے یہاں کبھی ”مرحی سے

شیخے کا گلا“ آکر مل جاتا ہے اور کبھی شوق سے عزم کھولے جاتے ہیں یا جب کبھی خلوت میں گلے سے ملتے ہیں تو شرم و حیا تھلی

ماندی بے حیائی کے آشوش میں نظر آتی ہے۔

یہ سب عریاں نگاری خود قدما کی ذہنی پیداوار تھی لیکن اس جمالیاتی دور میں آسکر وائلڈ وغیرہ کے اثر سے نیاز مجنوں

اور دیگر متعدد ادیبوں نے اخلاقی قدر (MORAL VALUE) کو ملنے سے انکار کر دیا اس گروہ میں سجاد حیدر،

مہدی اور سجاد انصاری بھی شامل تھے اقبال کا یہ شعر اسی دور کے متعلق ہے:-

بند کے شاعر و صورت گرد افسانہ نویس

آہ بیچاروں کے اعصاب پر عورت ہے حصار

اگرچہ قاضی عبدالغفار نے بھی ”لیلیٰ کے خطوط“ میں عورت کی ایک رخی تصویر کھینچی ہے لیکن نیاز اور مہدی وغیرہ نے تو

بڑی حد تک صنفِ نازک کی پرستش شروع کر دی۔ اسی زمانے میں عظمت اللہ خاں نے ہندی کی سبک بچروں میں عورت کے

نازک جذبات کی ترجمانی کی اور خالص جسمانی احساس کی تصویریں بھی کھینچیں انہی نظم ”سندرجون سندرجی“ ہے صدمت گوری

جو یا کالی میں محبت کی جسمانی قدر نکھر کر سامنے آجاتی ہے اسی طرح ”بالا بیوی سے جسم کی دلی آگ سے متعلق احساسات

کی اچھی تصویر ہے اس دور میں شکسپیئر کی ایک نظم کا آزاد ترجمہ ہوا جس میں یہ اشعار بھی موجود تھے۔

چھپا چھپا پرے سبب نہ کہ جس پر یخ بستہ بردج سنگ ہیں یہ کیا غصہ ہے، جن کا ابھار
سرے پر جن کے عیاں ہیں گلاب کی کلیاں یہ غنچے ہیں کہ جنہیں نذر لائی فصل بہار
بہر حال زمانہ کی ارتقائی جبلت نے اپنا اثر دکھایا اور کچھ دنوں بعد اس طرز خیال کی تازگی اور شگفتگی ختم سی ہو گئی۔
ن دور کے بیشتر اہل قلم پر جو تنقید حامد حسن قادری نے "داستان تاریخ اردو" میں فرمائی بہت درست ہے۔ وہ کہتے ہیں:-

۱۰ ابوالکلام آزاد کی عالمانہ اور شاندار نشر البلال سے شروع ہو کر تفسیر قرآن تک رہی پھر ہلکی پڑ گئی
نیاز فحش پوری کی نشر میں شاعری اور ٹیگوریت کچھ عرصہ جاری رہ کر ختم ہو گئی اور نشر میں نشر لکھنے لگے۔ خواجہ
حسن نظامی نے زبان میں چٹکلوں کا مزہ پیدا کیا، چٹکیاں لیں گدگدیاں کیں لیکن انہی بھی حد ہوئی۔ ملا دوزخی
نے اردو کو گلابی رنگ دیا یعنی گلابی اردو کے نام سے ملایا نہ لفظی ترجمہ کا طرز رکھا لیکن یہ طرز پختہ نہ تھا، دھل
گیا پھر مزاحیر رنگ اختیار کیا، اب وہ بھی پھیکا رہ گیا ہے رشید احمد صدیقی نے طنزیات میں انفرادی طرز نکالا
شوخی میں ادبیت پیدا کی۔ لفظوں کے معنی اور معنوں کے لفظ ایجاد کئے لیکن یہ اسلوب تھکا دینے والا تھا
تھک کر بیٹھ رہے۔"

دراصل یہ سب اس بات کا نتیجہ تھا کہ پیش نظر کوئی جاں تاں جلوہ گاہ حسن نہ تھی اس انتشار خیال کی ذمہ داری لامرکیت
اور لامقدویت کے سر رہی ایک ایسے رجحان کی ضرورت شدت سے محسوس ہو رہی تھی جو شعراء اور ادیبوں کی فرسودہ رعایات کی
تقلید سے آزاد کرے لیکن گمراہ ذکر دے ادب اور زندگی میں جو تعلق براہ راست یا بالواسطہ ہے اسے اجاگر کیا جائے مقامی رنگ
گہرا ہو جائے کشمیر کے بہار بردوش مناظر، گلپاش دادیوں اور راحت تاں خیال کے سحر اثر اور پرکار مچھلوں کی بھینی بھینی خوشبو
سے قطع نظر، بوسیدہ چھپروں، نیم برہنہ انسانوں اور گرسنہ گردہوں پر بھی نظر ڈالی جائے جھیل ڈل اور چوپائی کی سیر بہت ہو چکی۔
اب پنکھٹ اور چوپال کی طرف کیوں نہ متوجہ ہوا جائے دراصل سیاسی پیچیدگیاں، معاشی دشواریوں، مجلسی پابندیاں، اقتصادی
مصائب، معاشرتی جکڑ بندی اور تعلیم یافتہ طبقہ کی بیکاری ایسے مسائل تھے جنہیں ادب میں سمونے بغیر چارہ کار نہ تھا ہم جن
مصائب میں گرفتار تھے ان کے متعلق سوچنا ہر ادیب کا فرض اولین تھا زمانہ کی ارتقائی اور انقلابی دھارے کچھ اس طرح تل
گئے کہ ان کے امتزاج سے ترقی پسندی کی تخلیق ناگزیر ہو گئی ٹھوس زندگی اپنی پوری تلخیوں کے ساتھ ہمارے پیش نظر تھا ہمارے
واسطے ناممکن تھا کہ زندگی سے فرار ہو سکیں۔ قدامت ہمیشہ سے عمومیت پسند تھے مگر اب لازم تھا کہ خصوصیت پر بھی توجہ کی جائے
وہ اپنی فطری افتاد کی وجہ سے داخلیت کی آڑ پکڑتے تھے اور اس سماج کے مزاحم نہ ہوتے جس میں اقبال کے الفاظ ہیں: "کے
سو فی دہلاطو کینت کے بندے تھے تمام، ادب کو کسی ٹھوس چیز کی ضرورت تھی۔ وقت کا قدم گناہ کی راتیں" اور شاعر کے

ہے۔ جہاں سے ہمارے ادب میں نئے موڑ کی ابتدا ہوتی ہے ہمارے ادب میں سماج کے رستے ہوئے زخموں کی مصوری
 سب سے پہلے ”انگارے“ کے ذریعے سے کی گئی۔ رشید جہاں، احمد علی اور سجاد ظہیر وغیرہ کے تلخ اور تیز نشتروں نے پھیل
 سی چمادی، وہ تہہ در تہہ حجابِ حق میں زندگی کو پوشیدہ رکھا گیا تھا، چاک کر دیئے گئے، ترقی پسندوں نے ادب کے جسم کا محض
 لباس ہی نہیں بدلا بلکہ اس کی روح تک تبدیل کر دینے کا ارادہ کر لیا لہذا بہت سے قدامت پسند چیخ اٹھے، اس میں شک
 نہیں کہ ”انگارے“ میں ایک بھی افسانہ ایسا نہیں تھا جو آج کے بدلے ہوئے معیار تنقید پر پورا اتر سکے ان افسانوں میں باقی
 رہ جانے والے عناصر کی آمیزش نہیں تھی اور بعض جگہ انتہا پسندانہ طرز عمل قبل کے انتہا پسندانہ نظریات کا ردِ عمل ہے لیکن عدم
 توازن اور ضرورت سے زیادہ جوش ایسی خامیاں ہیں جو ہر نئی تحریک کا لازمی عنصر ہیں زمانہ کی بڑھتی ہوئی لے خود آہنگ
 توازن قائم کر دیتی ہے لہذا ان خامیوں پر بھی ترقی پسند ادیبوں کو بہت زیادہ مطعون کرنا درست نہ تھا۔

مثال کے طور پر بگرنے ”باقیات فانی“ پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ”ادب کا یہ کام نہیں کہ چند مادی اقدار میں
 انقلاب پیدا کر دے“ ترقی پسندوں کی تحریک شروع ہوئی تو اس قسم کے خیالات کا بھی ردِ عمل ہوا۔ چنانچہ کوشن چندرنے
 الطاف مشہدی کی کتاب ”تصویر احساس“ پر مقدمہ لکھتے ہوئے تحریر کیا کہ ان کے ادر ان کے بہت سے ساتھیوں کے نزدیک محض
 وہ ادب جو مزدوروں، کسانوں اور پست طبقوں کی نمائندگی کرے اچھا ہے اور جو سرمایہ داروں اور جاگیرداروں کی حمایت
 کرے یا خاموش رہ جائے بُرا ہے۔

ظاہر ہے کہ یہ نظریہ بڑی حد تک صحیح ہوتے ہوئے بھی پوری طرح قابل قبول نہیں ادب کو اس طرح دائروں میں محدود نہیں
 کیا جاسکتا رونی کا مسئلہ اس میں شک نہیں کہ بچہ اہم مسئلہ ہے مگر انسانیت کی منزل آخر نہیں، ارتقاء انسانیت کی راہ میں
 معاشی مسئلہ کا قابل اطمینان حل چوں کہ راہ بن جاتا ہے منزل کی جگہ نہیں لے سکتا اسی طرح بعض انقلابی نعرے لگا کر کوئی شخص
 ترقی پسند نہیں ہو جاتا ادب کا کیا کہیے اب تو سیاست سے نعرہ زنی، SLOGANISM کا در کب کا گزر چکا ہے ادب
 پہلے ادب ہے بعد میں کچھ اور اسے بے شک زندگی کا ترجمان ہونا چاہیئے مگر ایسا مشاہدہ غلط ہو گا جو تصور پرستی کی نیکیں بینک
 سے کیا جائے۔ ترقی پسند جس حقیقت نگاری کا دعویٰ کرتے ہیں اس لحاظ سے بھی انہیں بے بنیاد تصویریت سے بعد ہونا
 چاہیئے خوشی کی بات ہے کہ بعض ترقی پسند معنفین بھی دکل کے ہی سہی، اس نظریے کو تسلیم کر رہے ہیں۔
 پروفیسر احمد علی کہتے ہیں کہ:-

”دنیا میں صرف ایک سرخ ستارہ نہیں بلکہ ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں“

اگرچہ یہ ممکن ہے کہ بعض حیثیتوں سے اور اکثر ادیبوں کے نزدیک شمولیت دنیا کی معیبتوں کا واحد حل ہو لیکن ادب کی

سب سے بڑی شرط یہی ہے کہ انسانی محسوسات کے تاروں کو چھیر سکے یہ نہیں کہ وہ پروتاریہ انقلاب (PROLETARIAT REVOLUTION) میں کس حد تک مفید ہو سکتا ہے اور یہ شرط اس وقت پوری نہ ہوگی جب تک آرٹسٹ کی تخلیق میں اس کا "لہو ترنگ" نہ چھلکے گا۔ اس کے بعد ہی ادب کے پروتاریہ انقلاب میں معاون ہونے کا سوال پیدا ہوتا ہے اور پھر انقلاب پسندی بھی ادب کی ایک مثبت قدر بن جاتی ہے جہاں تک مذہب کی تفہیم اور ترقی پسندی کا تعلق ہے ترقی پسند ادیبوں نے کوئی ایسی نئی بات نہیں کہی ہے جسے قدامت نہ کہہ چکے ہوں اگر اقبالؒ خداوند خدائی در دسر ہے کہہ سکتا ہے تو اس کی توضیح کرنے پر ترقی پسند ادیب کبھی ہدف ملامت بنایا جائے۔ حافظ شیخ، قاضی، ناصح، محتسب، ائمہ دین، رسول یہاں تک کہ خدا کے ساتھ تسبیح و قدیم شعرا نے ردا رکھا ہے اس سے آگے بڑھنا نہ جائز ہے نہ ممکن۔ اگر غالب اپنے معشوق کو اس ڈر سے خدا کے حوالے نہیں کرتے کہ کہیں بقول جوش ان کی غیبت میں "ادب یخ" نہ ہو جائے تو اقبال بھی کبھی شیطان کو رومانی ہیر و بنا کر اس طرح پیش کرتے ہیں کہ دل یزداں میں کانٹے کی طرح کھٹک جائے اور کبھی لیمن کی زبان سے یوں شکوہ سنا دیتے ہیں۔

تو تار و عادل ہے مگر تیرے جہاں میں

ہیں تلخ بہت بندہ مزدور کے اوقات

ترقی پسند مذہب کی روح سے نہیں بلکہ عقائد پرستانہ معصیت اور اسکی توہم پرستی سے برسرِ جنگ ہے مذہب کے اجارہ داروں نے مذہب کو ایفون بنا کر پیش کیا تاکہ قوائے عمل مضحل ہو جائیں۔ انھوں نے قناعت پسندی کی تعلیم دی اور مہموم آخرت کا خوشگوار سہارا، ترقی پسند ادیبوں کی کوشش صرف اتنی ہے کہ مذہب کے اس غلط تصور کی بیخ کنی کی جائے۔ اقبال بھی تو کہہ چکے ہیں :-

طبع مشرق کے لئے موزوں یہی ایفون تھی

در نہ قوال سے کچھ کم تر نہیں علم کلام

اس میں شک نہیں کہ بعض جگہ اس قسم کے غیر سنجیدہ خیالات نظر آجاتے ہیں کہ :-

تیرا اک بندہ تجھ کو روتا ہے

اے خدا مر گیا کہ سوتا ہے

کے خبر تھی کہ قاتلوں سے مر رہا تھا خدا

خدا کا جنازہ لئے جا رہے ہیں فرشتے

لیکن اس کی مورد الزام ترقی پسندی نہیں وہ مشینی عہد ہے جہاں تمام لطیف جذبات اور ارفع خیالات کو سرمایہ دار
 طاقتوں کی گرفت گھونٹ دیتی ہے ذہن ہر طرف سہارا ڈھونڈتا ہے اور کہیں سہارا نہیں ملتا۔
 ترقی پسند ادب نے ہمارے سامنے زندگی کے نئے زاویے پیش کئے ہیں اور معاشرت کے نئے پہلوؤں کی عکاسی کی ہے۔
 قدیم دور میں جنسی مسائل پر تجزیاتی نظر معیوب سمجھی جاتی تھی پھر بھی ہمارے ادب میں حسن و عشق کی ہزاروں داستانیں
 موجود ہیں۔ ترقی پسند ادب بھی عشق اور حسن کی کار فرماؤں سے خالی نہیں ہے مگر اصل شے جسے ہر تخلیق میں پیش نظر رکھا
 جاتا ہے وہ طبقاتی کشمکش ہے ہماری اجتماعی زندگی اور بدلتے ہوئے معاشرتی و معاشی نظام کی پیچیدگیاں شعر و افسانے
 میں گھل مل کر اس طرح وقت کی آواز سے ہم آہنگ ہو گئی ہیں کہ موجودہ نظام کے قلب کی ہر ہلکڑش ہمیں صاف
 سنائی دیتی ہے۔

کہا جاتا ہے کہ ترقی پسند ادبوں کا مرکز نظر صرف عورت اور مزدور ہیں جہاں تک مزدور کا تعلق ہے وہ اردو ادب کے
 لئے ایسا موضوع ہے جو ابھی تک تشہ اظہار ہے "مزدور مارکہ" ادب کی تخلیق کرنا اور بات ہے اور مزدور کی ذہنی کیفیت
 کی بے لاگ عکاسی دوسری بات ہے اس لحاظ سے ابھی تک اردو میں ایسا ادب نہیں ملتا ہے جسے ادب العالمیہ میں شمار کرنے
 کے ساتھ ساتھ ہم اسے مزدوروں سے بھی متعلق کر سکیں لیکن حیرت کی بات ہے کہ عورت پرستی کا الزام بھی ترقی پسند ادبوں کے
 سر ہے معترضین "آزاد، رمیدہ، آغوش سے دور" عورت کے متعلق نیاز کے یہ فقرات بھول جاتے ہیں "محترم ترین مخلوق ہم پر
 حکمرانی کرنے والی" "ایک لذت ہے مجسم، ایک تسکین ہے مشکل، ایک سحر ہے مرنی، ایک نور ہے مادی"۔

ترقی پسند ادب کا تصور صرف اتنا ہے کہ اس نے عورت کی ہم پر حکمرانی کرنے والی حیثیت ختم کر دی۔ اسے قاتل یا سحر کی
 حیثیت سے پیش نہیں کیا بلکہ اس کا انسان کی طرح جائزہ لیا اس نے رومانیت سے ہٹ کر پہلی مرتبہ عورت کو اس کے اصلی
 رنگ میں پیش کیا۔ یہ رنگ روزمرہ کا مشاہدہ ہوتے ہوئے بھی ہمارے لئے نیا تھا ہمیں اس "تسکین مشکل" کی زنگی آنکھوں
 میں آنسو تیرتے نظر آئے۔ اس کے برگ گل سے نازک اور لعل بدخشاں سے سرخ ہونٹ پر مردہ تھے اور بھوک و افلاس کا راز
 نہاں عیاں کر رہے تھے ترقی پسند ادب نے "مطر معطر خراماں خراماں" سے ہٹ کر پست طبقوں کی جانب بھی نظر ڈالی جوش کا یہ
 تلخ و تیز شعرا سی اندرون جذبات کی غمازی کر رہا ہے۔

ہستہ رانی ہو کہ رانی مسکرائے گی ضرور

کوئی عالم ہو جوانی گنگنائے گی ضرور

اس میں کوئی شک نہیں کہ آج جنسی مسائل پر بے جھجک گفتگو کی جاتی ہے ہماری معاشرت کے مٹتے ہوئے کوڑھ

اور پکتے ہوئے پھوڑوں کے متعلق جنہیں چھپا چھپا کر اور زیادہ خطرناک بنا دیا گیا ہے، گفتگو کرتے ہوئے ہمیں مطلقاً تامل نہیں ہوتا اس لئے کہ ہم نہیں چاہتے کہ جس نظام معاشرت کی بنیادیں ہتھوڑا کرنے میں ہم کوشاں ہیں اس میں یہ برائیاں پھر راہ یا جائیں۔ پرانی عمارت کی تخریب کے ساتھ ساتھ اگر اس کی بنیادیں بوسیدہ حصوں کو جو عام نگاہوں سے مخفی ہیں، نمایاں کیا گیا تو بہت ممکن ہے کہ وہ نئی تعمیر کا بھی جز و لازم بن جائیں۔ ترقی پسند ادب نئی سماجی قوتوں کا منظر ہے اور اس کی کوشش یہی ہے کہ پرانے نظام کی درون خانہ کمزوریوں کے رخ سے نقاب نوچ لیا جائے تاکہ وہ کسی بھی شکل میں ہمیں دھوکہ نہ دے سکیں۔ اگرچہ دنیا میں ایسی حقیقتیں بھی ہیں جن کے اظہار کو اخلاق سے اب تک گماہ سمجھا ہے لیکن ہم ان حقیقتوں کو بیان کرتے ہیں کہ ہمارا ایمان ہے کہ زندگی کی کوئی بھی حقیقت گندی اور ناپاک نہیں ہے اگر فنکار خلوص سے کام لے یا اقبال کے الفاظ میں خونِ جگر سے فن کی تخلیق کرے۔

بات یہ ہے کہ ترقی پسند تحریک کے شروع ہوتے ہی بڑے بڑے بُت انہدام کے خوف سے لرزنے لگے ورنہ یہ تو ممکن ہے کہ وہ کر دیے اور دیگر مغربی مفکرین کے فلسفہ جمال یا اخلاق سے واقف نہ ہوں لیکن کیا وہ حکیم سنانی کے اس شعر کے معنی و مقصود سے بھی ناواقف ہیں جس میں اس نے عشق کے پردے میں ادب و اخلاق کے باہمی تعلق کو بہت اچھی طرح روشن کر دیا ہے؟ وہ کہتا ہے

عشق و البستہ خوردنہ بود علت عشق نیک دیدنہ بود

اس نقطہ نظر سے آرٹ کی عریانی معیوب نہیں قرار پاتی بشرطیکہ ہمارے احساس جمال کو بیدار کر سکے اجنبی و ایلورا کی عریاں نقاشی سے قطع نظر استقرارِ حمل کی کیفیت کو بھی اس طرح پیش کیا جاسکتا ہے کہ ہمارے لطیف ارتعاشات بیدار ہو جائیں اور ہمیں جمالیاتی مسرت حاصل ہو جیسے اس شعر میں سے

سحاب ادب بارش آشنا شد صدف بر کام دل گوہر باشد

لیکن اس کی ذہنی کیفیت اور انتہا کے لئے ذہن و روح کی بالیدگی سب سے بڑی شرط ہے یہ کام نئی پتھر بازی اور فنی الٹ پھیر کے بس کا نہیں اسی لئے فن کے اہتمام کے باوجود سے

چہر پر دئے درد دینار دارد کمر دار الضرب در شلوار دارد

اور اسی قبیل کے دوسرے اشعار اس بندی پر نہیں پہنچ سکتے جسے ہم ادب یا آرٹ کی بلندی کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

جدید شاعری میں شعوری و لاشعوری کیفیات کی کچھ ایسی آمیزش ہو گئی ہے کہ فوراً اس پر ہمل گونی کا فتویٰ صادر کر

جاتا ہے۔ کوکرج نے کہیں کہا ہے کہ ہم اشعار سے اس وقت زیادہ لطف اندوز ہوتے ہیں جب ہم نے انہیں پوری
 سمجھ نہیں سکتے بلکہ جزوی طور پر سمجھا ہو۔ شاید اس کا مطلب یہ ہے کہ کسی چیز کے بیان کر دینے میں وہ لطف نہیں جو اشارہ کر
 دینے سے ہوتا ہے۔ مولانا روم کہتے ہیں:۔

خوش تر آن باشد کہ مر دلبراں

گفتہ آید در حدیث دیگر ال

اسی لئے شاعری کی تفسیر بھی ایک چمن گل، ایک نیستانِ نالہ، ایک خندانہ سے کی گئی ہے اقبال
 خیال میں بھی شعر و فلسفہ اس حرفِ تمنا کی تعبیر ہے جسے رو بردن کہہ سکیں۔ ادب کے اس مادہ رانی نظریے کو جگر نے اپنے ایک
 سر میں بڑی خوبی سے بیان کیا ہے۔ کہتے ہیں:۔

اے کمالِ سخن کے دیوانے

مادرائے سخن بھی ہے اک بات

اب جدید شاعروں نے فنی حیثیت سے اس نظریے کو اپنانے کی کوشش کی ہے اکثر فن پاروں میں موضوع کی طرف محض
 اشارہ ملتا ہے اور پس۔ اور جب بات "دشت و خنجر" "باد و مسافر" سے گذر کر رمز و اشارات تک پہنچ جائے تو یہ
 اشارہ بھی بہت ہوتا ہے۔ اکثر فنکار کسی ذہنی فضا کی رہنمائی کر دیتا ہے اور ہمیں اس کے اثرات اپنے طور پر قبول کر
 لینے کے لئے آزاد و تنہا چھوڑ دیتا ہے۔ کبھی ایسے اثرات بھی اس کے قلب پر مرتب ہوتے ہیں کہ وہ خود ان کا تحریر نہیں
 کرتا لہذا وہ ان اثرات کو بعینہ ہم تک منتقل کر دیتا ہے اور یہ عین کمال ہے ہمارے غزل گو شعراء کے یہاں بھی ایسی مثالیں
 ملتی ہیں۔ فانی کے ان اشعار میں اسی اسلوب بیان سے فائدہ اٹھایا گیا ہے۔

لذتِ فنا ہرگز گفستی نہیں یعنی دل ٹھہر گیا فانی موت کی دعا کے

چمن سے رخصتِ فانی قریب ہے شاید

کچھ اب کے بوئے کفن دامنِ بہار میں ہے

یارب تو اے دل سے تو کان آشنا سے ہیں

آواز آرہی ہے کبھی کی سنی ہوئی

جدید شاعری کی تکنیک کے متعلق ابھی کچھ کہنا قبل از وقت ہے۔ یہ ادبی تجربے خاموشی سے ہو جائیں تو
 رہے مستقبل خود ان کی کامیابی یا ناکامی کا فیصلہ کر دے گا۔

نئے ادب کی تنگ دامانی پر بھی اعتراض کیا جاتا ہے اور اس کے محدود مفہام پر خیال آرائی۔ لیکن غور سے لکھیں تو کسی زمانہ کا ادب بھی زندگی کے ہر جذبے اور انسانی تخیل کے ہر رجحان کا یکساں مظہر نہیں رہا ہے کبھی ایک نقطہ نظر کو فروغ ہوتا ہے اور کبھی دوسرے کو اور نتیجتاً کسی خاص خیال پر زور دیا جاتا ہے۔ قدما غم روزگار کو "غم جاناں" کی مدد سے آسان بناتے تھے۔ کشمکش روزگار سے تنگ اگر کسی دیوار کے سائے تلے بیٹھ کر دنیا و مافیہا سے غافل ہو جاتے ہیں یا کینج قفس ہی میں فریب نظر کا سامان پیدا کر لیتے تھے اور "گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے" کا راگ الاپتے تھے مگر زمانے نے اب مجبور کر دیا ہے کہ سماج کے گھٹے ہوئے ناسوروں اور معاشرت کے رستے ہوئے زخموں پر بھی نظر ڈالی جائے۔ فیض صاف صاف کہہ دیتے ہیں کہ

"مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ"

جذبی روی کے اس ٹکڑے کی خاطر "لاکھ ہلاؤں سے بھی حسین" محبوب کی طرف نظر اٹھا کر نہیں دیکھتے۔ مجاز — "تو جو شمشیر اٹھالے تو بڑا کام ہے یہ" کا پیغام دیتے ہیں۔ جاں نثار اختر اگرچہ مینخانے میں ہیں لیکن ساقی کو گل رنگ جام کے بدلے "ہو کے رنگ میں ڈوبا ہوا پرچم" اٹھانے کی تلقین کرتے ہیں اور جوش اس نظام معاشرت کی کھوکھلی دیواروں کے گرنے کا خواب دیکھ رہے ہیں۔ "اٹھو کہ وہ بیٹھیں دیواریں دوڑو کہ وہ ٹوٹیں زنجیریں"۔

قصر ادب پر عوام کا قبضہ ہو چکا ہے اور نیا ادب اجتماعی محبت کی بنیادیں استوار کر رہا ہے وہ عیش پسند جاگیر دارانہ نظام کو جس کا مسک تھا۔ "بنائے عیش تجمل حسین خاں کے لئے"۔ اپنی آخری سانسیں لے چکا ہے اور اب سرمایہ داری کا چراغ بھی گل ہونے کو ہے۔

اگرچہ ترقی پسند ادب کی عمر کچھ زیادہ نہیں لیکن اتنے ہی عرصہ میں چھستان ادب میں گہائے رنگا رنگ کا وہ مجموعہ ہے کہ فردوس نظر کہیں تو بیجا نہیں فیض کی تنہائی، اور راشد کی زنجیر اور "اجنبی عورت" قابل قدر نظمیں ہیں۔ مخدوم محی الدین کی حویلی بھی اپنے علاقائی حسن کی وجہ سے نظر انداز نہیں کی جا سکتی۔ جب فیض "ساہا سال سے بے آسرا جگر مے ہوئے ہاتھ" کہتا ہے تو اس نظام معاشرت کی طرف ہمارا خیال فوراً رجوع ہو جاتا ہے جہاں خون دل مزدور کی طرح بھول کی رنگینی بن کر عیاں ہوتی ہے۔ اسی طرح فیض کا مصرع "پھر کوئی آیا دل راز نہیں کوئی نہیں" بہت سی نظموں پر بھاری ہے معلوم ہوتا ہے کہ دیر سے انتظار ہے۔ ہر آہٹ پر امید کا رٹے روشن پیش نظر ہوتا ہے مگر جلد ہی یاس قتل اسے نظروں سے پنہاں کر دیتا ہے۔ نئے ادیبوں نے تشبیہوں میں جو جدت پیدا کی ہے اور اردو ادب کا دامن جس طرح وسیع کیا ہے، ناقابل فراموش ہے۔ باغی ادیب منٹو کے افسانے تنگ سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

”سو گندھی چونکی اس نے چاروں طرف ایک ہولناک سناٹا دیکھا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے ہر شے خالی ہے جیسے مسافروں سے لدی ہوئی ریل گاڑی سب ٹیشنوں پر مسافر اتار کر اب لوہے کے ٹیڈ میں اکیلی کھڑی ہے۔“

نہم راشد کی اس مشہور تشبیہ سے بھی قطع نظر نہیں کی جاسکتی جہاں اس نے محض تشبیہ کی مدد سے اتنا تلخ طنز کیا ہے جو اور دوسری طرح ممکن نہ تھا ہے

آرزوئیں تیرے سینے کے کہتاؤں میں ظلم بہتے ہوئے حبشی کی طرح رنگتی ہیں۔

یہاں یہ موقع نہیں کہ ان ساری نئی دھڑکنوں کا جائزہ لیا جائے جنہوں نے ادب کی رگوں میں زندگی کا گرم خون دوڑا دیا ہے پھر بھی اتنا کہہ سکتے ہیں کہ نئے فن کاروں نے نفسیاتی تحلیل و اتفاقی تجربے، جذباتی تسلسل اور صوتی ہم آہنگی سے کام لیکر ایک ایسی خوشگوار و بصیرت افروز مناسبت پیدا کر دی ہے جو انسانی مزدرتوں کا احساس رکھتے ہوئے بھی ابدیت کے چرخ سے روشنی حاصل کرتی ہے۔

اب ترقی پسند اصطلاح کی تنگ گرفت سے آزاد ہو کر حقیقت بنی پرکھی ہے خواہ اب کوئی منہ بنائے یا گلے لگائے۔ یہ حقیقت حقیقت ہی رہی کسی کے شریک عقل ہونے یا نہ ہونے سے اس پر کچھ اثر نہیں پڑے گا۔ ترقی پسند کسی فرد یا طبقے کی ذہنی پیداوار نہیں ہے۔ یہ ہماری موجودہ معاشرت، سماجی نظام، اقتصادی مشکلات اور سیاسی صورتحال کی منظر ہے اگر آپ کا قلب حساس اور نگاہ دور رس ہے تو ان قوتوں کو جو برسر کار اور مستقبل پر اثر انداز ہیں سمجھنے کی کوشش کیجئے اور سستی جذباتی قسم کی صفاقت سے بچ کر صریح اور معیاری ادب پیش کیجئے جو زندگی کا زیادہ سے زیادہ عکس ہوتے ہوئے بھی محض پروپیگنڈا ہو کر نہ رہ جائے۔ یہ بات ہمیشہ سمجھنے کی ہے کہ ادب خواہ وہ زندگی کے کسی بھی شعبہ کا ترجمان ہو یا کسی بھی رجحان کا آئینہ دار ہر حال ادب ہے۔

ترقی پسند تحریک نے ادب کے سکون و جھوک کو ختم کر کے نئی زندگی کی روداد ڈالی ہے اس نے جیسی اور خواب اور کیفیت کو ختم کر دیا ہے جو ہماری ذہنیاتوں پر ایک عرصہ سے مسلط تھی اور نئے ادیبوں کا یہ دعویٰ بیجا نہیں ہے کہ۔

عمریست کہ افسانہ منصور کہن شد

من از سر نو جلوہ دہم دار و رسن را

حلقہ ارباب ذوق کی تنقید

ڈاکٹر انور سدید

حلقہ ارباب ذوق کے تخلیقی عمل میں اخلا، ابہام اور اُجد کو اہمیت حاصل ہوتی تاہم تنقید میں حلقہ ارباب ذوق نے یکسر مختلف رویہ قبول کیا اور ابہام کے برعکس فن پارے کے بے رحم تجزیے کا رجحان پیدا کیا حلقہ ارباب ذوق کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس نے فن پارے کے حسن و قبح کے فیصلے کو محض ذاتی تاثر کی میزان پر نہیں تو بلا بلکہ فیصلے کے لئے جواز جمیا کرنا بھی ضروری قرار دیا۔ اہم بات یہ ہے کہ حیب حلقے کی تاسیس عمل میں آتی تو ترقی پسند تحریک تہ متعصبت اور افادیت کو اتنی اہمیت دی تھی کہ فن پارے کی تنقید میں سب سے پہلے یہی معیار آزمایا جاتا۔ یوں تنقید کے فنی اور جمالیاتی زاویوں سے یا تو اغماض برتا جاتا یا انہیں بالکل نظر انداز کر دیا جاتا۔ حلقے نے فن میں حسن کی قدروں کو اجاگر کرنے کی سعی کی تھی چنانچہ تنقید فن میں بھی یہی زاویہ حلقہ ارباب ذوق کا امتیازی نشان بن گیا اور اس دور میں جب ادب برائے زندگی کا نعرہ بلند ہوا تو حلقے نے ادب برائے ادب کے نعرے کو پروان چڑھانے کی کوشش کی نتیجہ یہ ہوا کہ حلقے کی تنقید میں فن کا جمالیاتی پہلو زیادہ نمایاں ہوا اور تخلیقات سے ان زاویوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی گئی۔ جن سے عالمگیر انسانیت سے ہمدردی کا جذبہ پیدا ہوتا تھا اور روح امتیاز اور بالیدگی کی کیفیت محسوس کرتی تھی۔

حلقہ ارباب ذوق کی تنقید کو متعین کرتے کا فریضہ میراجی نے سرانجام دیا۔ میراجی نے تنقید کی کوئی باضابطہ کتاب نہیں لکھی تاہم ان کے نظریات عملی تنقید کے ان مضامین میں موجود ہیں جو مشرق و مغرب کے نغمے کے نام سے ان کی وفات کے بعد شائع ہوئے۔ میراجی کا اساسی تجربہ یہ ہے کہ شعر و ادب زندگی کے ترجمان ہیں تاہم وہ زندگی کو جامد یا یک رخا تصور نہیں کرتے اور ادب کو زندگی کا غلام قرار نہیں دیتے بلکہ انہوں نے ادب کے

تغیر کو زندگی کے مسائل قرار دیا اور نئے زمانے کی برتری کو علم اور شعور کی نئی آگہی کا نتیجہ شمار کیا اور ادب کی تحقیق و تردید کے
 میں ان عوامل کی اہمیت کو تسلیم کیا۔ میراجی کا یہ نظریہ بھی اہم ہے کہ داخلی اور خارجی فنی اصولوں سے قطع نظر ادب ہر مصنف
 کی پہلی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ چنانچہ انہوں نے بیٹے کو باپ کا عکس قرار دیا اور بیٹے کے کردار سے باپ
 کے کردار کی خصوصیت تلاش کرنا ممکن تصور کیا۔ اہم بات یہ ہے کہ وہ مصنف کو اپنے عصر کے حالات سے علیحدہ
 نہیں کرتے تاہم انہوں نے تخیل کی اہمیت کو واضح کیا اور دکھا کہ انسانی زندگی تخیل کے ماتحت ارتقائی منازل طے
 کرتی ہے۔ اس تخیل کا اولین نقش دیو مالا کی صورت میں ظاہر ہوا لیکن زمانے کے تغیر کے ساتھ انسان دیو مالا کے
 تمدن حسن سے آزاد ہو گیا اور اس کی جگہ مادیت نے لے لی۔ میراجی نے اپنے تنقیدی نظریات کا اطلاق قدیم شعرا پر کیا
 جنہوں نے چنڈی داس کی شاعری سے ایسے تصورات تلاش کئے جن میں لطیفے کے مافوق البشر کے عناصر موجود
 تھے۔ بودیہ کی جذباتی نفس پرستی سے اس کے احساس حسن کی ادروٹھمن کی جمہوریت پسندی سے اس کے غنسی
 رجحانات کی نشان دہی کی۔ اردو تنقید میں میراجی کی انفرادیت یہ ہے کہ انہوں نے نہ صرف نظریہ سازی کی بلکہ
 اس کے عملی اطلاق سے شعرا کو تخلیقات کے حوالے سے جانچنے کا شعور پیدا کیا۔ میراجی کی کتاب ”اس نظم میں جدید
 شاعری کی تفہیم کا بنیادی صحیحہ شمار ہوتی ہے اور اس کے تجزیاتی عمل سے حلقہ ارباب ذوق کی تنقیدی حیثیت
 متعین ہوتی ہے۔

حلقہ ارباب ذوق میں فکر کے چودھائے بیک وقت جمع ہو گئے تھے ان میں سے مغربی فکر کا زاویہ میراجی
 تھے اور مشرقی فکر کا زاویہ مولانا صلاح الدین احمد نے مہیا کیا مولانا صلاح الدین احمد کی تنقید کے سب انظار
 مشرقی تھے چنانچہ انہوں نے لفظ اور خیال کے حسن کو فوقیت دی۔ اہم بات یہ ہے کہ روایت کی پیروی کے
 بابا وجود انہوں نے ادب کے صحت مند نئے دھارے کو قبول کیا اور جدیدیت کے مخصوص رجحانات کو تحریک میں
 تبدیل کرنے کی کوشش کی مولانا صلاح الدین احمد کی تنقید میں تحجین کا عنصر زیادہ ہے اور وہ ادب کے
 اب گیتوں کو توڑنے کی بجائے انہیں جوڑنے کی سعی کرتے ہیں اور اسے وضع دار تنقید کہنا
 زیادہ مناسب ہے۔

حلقہ ارباب ذوق کی تنقید میں قطعیت کا زاویہ ڈاکٹر وحید قریشی نے پیدا کیا۔ ان کی اس اسی

خوبی یہ ہے کہ انہوں نے ادبی تنقید کی اخلاقیات مرتب کی اور صداقت اظہار اور استخراج مطالب میں اس ضابطہ پر سختی سے عمل کیا ڈاکٹر وحید قریشی فن کو معاشرتی اور تاریخی راحول سے علیحدہ نہیں کرتے اور تخلیق کو کسی ایک زاویے یا معیار سے پرکھنے کے بجائے اسے مختلف پہلوؤں سے جانچتے ہیں اور اس کے معائب و محاسن کو کسی مصلحت اندیشی کے بغیر پیش کر دیتے ہیں اصل بات یہ ہے کہ ڈاکٹر وحید قریشی تنقید کو ایک ادبی عمل تصور کرتے ہیں چنانچہ وہ جہاں محاسن کا تذکرہ کرتے ہیں وہاں معائب کا ذکر کرنے سے بھی گریز نہیں کرتے۔ انہوں نے ادب کو پرستار کی حیثیت سے کم اور نقاد کی حیثیت سے زیادہ دیکھا ہے ہلقد ارباب ذوق میں ڈاکٹر وحید قریشی کی تنقید آزادی فکر، آزادی اظہار اور حرارتِ ربیہ کی ایک نہایت مضبوط آواز ہے۔

ریاض احمد کی انفرادیت اس بات میں ہے کہ انہوں نے ادبی تنقید کو سائنسی عمل بنا دیا چنانچہ انہوں نے متخیلہ، ہیئت، اسلوب، جمال اور ذوق جمال جیسے مسائل کو عاقلانہ انداز میں سلجھانے کی کوشش کی اور ترقی پسند نقطہ نظر کو ہدف بنائے بغیر حلقے کے نقطہ نظر کو مثبت انداز میں سمجھا، نفسیات ریاض احمد کی تنقید کی امتیازی جہت ہے انہوں نے بیشتر مباحث کو نفسیاتی اصطلاحات سے اور ان کی صداقت کو شاعری کے داخلی تجزیے سے ثابت کرنے کی سعی کی ریاض احمد نے زندگی کو ادب کا موضوع قرار دیا ہے۔ اور وہ ادب کے وسیلے سے حسن، خیر اور صداقت کی قدروں کی اُباگر کرنے کے آرزو مند ہیں اور ادب میں حقیقت کے منطقی پہلو کو اُباگر کرنے کے بجائے اس کے جمالیاتی تاثر کو جذباتی اسلوب میں پیش کرنے کی تلقین کرتے ہیں ریاض احمد جدید اردو تنقید میں توازن اور استدلال کی مثال ہے چنانچہ ان کے بیشتر تجزیے خالصتاً علمی نوعیت کے ہیں اور ان کے ہاں جانبداری کا شائبہ تک نہیں۔

محمد حسن عسکری کی تنقید میں سوچ کی گہمیر، مطالعے کی وسعت اور نتائج کی ہمہ گیریت سب سے پہلے متاثر کرتی ہے۔ عسکری نے ادب میں اپنی غیر جانبداری کا اعلان کبھی نہیں کیا چنانچہ انہوں نے فن برائے فن کی برملا حمایت اور ترقی پسند تنقید اور ادب کی کھلی مخالفت کی عسکری نے یہ باور کرایا کہ فن حقیقت کے بھی پیش کرتا ہے بلکہ آزادانہ عمل سے حقیقت کو تلاش بھی کرتا ہے اور یہ عمل اگر مقبول تصورات

یا اداروں کی معاونت سے سرانجام پاتے تو حقیقت نہ صرف مسخ ہو جاتی ہے بلکہ انصاف کا مطالب بھی مبہم ہو جاتا ہے۔ چنانچہ محمد حسن عسکری نے حقیقت کی تلاش کو ایک انفرادی عمل قرار دیا اور فن کار کو لپری انسانیت کا نمائندہ قرار دیتے ہوئے لکھا کہ فن کار محض ایک آدمی نہیں ہوتا۔ فن کار تو براہ راست زندگی کا آلہ کار ہوتا ہے ادب کی یہ انفرادیت حلقے کے اساسی نظریات کے عین مطابق ہے اور عسکری نے اس انفرادیت کی مثالیں اسکر وائلڈ اور لولیر کی شخصیتوں سے فراہم کیں تو ساف معام ہونے لگا کہ میراجی اور عسکری کے نظریات تنقید ادب ایک ہی سرچشمے سے پھوٹے ہیں۔ محمد حسن عسکری اردو تنقید کی فعال اور موثر آواز ہے انہوں نے نظریاتی مباحث کو جذباتی شیفتگی سے اٹھارا اور بنی المصور صد ہا سوال پیدا کئے چنانچہ آزادی کے فوراً بعد اردو ادب میں جو بحث بھی چلی وہ عسکری کے کسی مضمون سے ہی چلی۔ ان بحثوں سے حلقے کی تحریک کو بالواسطہ طور پر تقویت ملی اور ڈاکٹر جمیل جالبی، سلیم احمد، ممتاز شیریں، انتظار حسین اور سجاد باقر رضوی کی صورت میں تنقید کا ایک نیا دبستان وجود میں آگیا چنانچہ یہ کہنا درست ہے کہ میراجی کے بعد حلقے میں فکر کی نئی روح محمد حسن عسکری نے داخل کی۔

اب تک جن ناقدین کا تذکرہ ہوا ہے ان کی مجموعی خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے اپنے عہد کے ادب کو دروں بینی کی طرف راغب کیا اور ادب کے تخلیقی فن پر براہ راست اثر ڈالا چنانچہ اس دریں میں نقادانہ برسرے ان کے خیالات پر حلقے کے اثرات کی گہری چھاپ موجود تھی ان میں سے مختار صدیقی کی اہمیت یہ ہے کہ انہوں نے ادب کے سماجی اداروں (مثلاً مشاعرے) کا تجزیہ عالمانہ انداز میں کیا۔ سید عابد علی عابد نے جدید ادب کو نصابی طے کی قدیم آنکھ سے دیکھا اور اس کے فنی محاسن اُجاگر کر دیئے آفتاب احمد خان نے ادب کا صحت منداقدار کا تعین کیا اور غالب کی شاعری سے اس کے داخلی رجحانات دریافت کئے ڈاکٹر داؤد رہبر نے اصناف ادب میں سے شاعری اور تنقید کے خصوصی رویوں کی نشاندہی کی! لطاف گوہر اور اعجاز حسین بٹالوی نے اپنے عہد میں پروان چڑھتے والے ادبی رجحانات کا تجزیہ کیا اور معنی اور صہیت کی انفرادی حدود تلاش کرنے کی سعی کی حزب اللہ اور وجہ الدین احمد نے تخلیقات کا نفسیاتی تجزیہ کیا اور ان محرکات تک رسائی حاصل کی جو تخلیقات کے

باطن میں پرورش پاتے ہیں۔ قیوم نظر تے اردو ڈراے پر تحقیقی و تخلیقی مضامین لکھے اور نظم جدید کے تجزیوں سے اس کی تفہیم میں آسانی پیدا کی۔ سید امجد الطاف نے انشا اللہ خان انشاء کے فن کا تجزیاتی مطالعہ کیا اور اس کے کئی تے گوشے اجاگر کر دیئے۔ ناقدین کا تذکرہ بالا گروہ بیشتر ایسے تعلیم یافتہ ادبا پر مشتمل تھا جنہوں نے انگریزی علوم میں سند یافتی حاصل کی اور اس مطالعے کی اساس پر اردو ادب کو جدیدیت کی رد قبول کرنے پر مائل کیا۔ تاہم دلوں کی بات یہ ہے کہ ان ادبا میں سے بیشتر کا تنقیدی اثاثہ کچھ اسما ہے۔ اس لئے ادب پر ان مضامین کے مستقل اثرات کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ یہ ناقدین اردو تنقید کے افق پر شہاب ثاقب کی طرح نمودار ہوئے اور پھر بہت جلد مصروفیتوں کی کہکشاں میں گم ہو گئے۔ تاہم حلقے نے چند ایسے ناقدین کو بھی روشناس کرایا جنہوں نے مستقبل کی تنقید پر دائمی اثرات مرتب کئے اور ایک الگ تنقیدی نقطہ نظر بھی پیدا کیا۔ ان میں ڈاکٹر وزیر آغا کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے ادبی موضوعات پر جنہوی نظر بھی ڈالی ہے اور انہیں ایک وسیع تناظر میں رکھ کر ایک بڑے کھلے کے ساتھ وابستہ بھی کیا ہے۔ موزملا ذکر رجمان کے تحت ان کی کتاب اردو شاعری کا مزاج لکھی گئی اور اس میں اردو شاعری کی تین اصناف یعنی غزل، نظم اور گیت کا مزاج دریافت کیا گیا اور اول الذکر کے تحت وہ بیسیوں مضامین لکھے گئے جو تنقید اور احتساب نئے مقالات، نظم جدید کی کروٹیں اور تنقید اور مجلسی تنقید وغیرہ کتابوں میں شامل ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے تخلیقی عمل کا فلسفہ مرتب کرنے کی سعی بھی کی ہے اور زندگی کے دائرے سے حیثیت کی اہمیت دریافت کر کے تخلیق کی حیثیت بھی متعین کی۔ نظریاتی اعتبار سے ڈاکٹر وزیر آغا ادب کو انسانی تہذیب و ثقافت کا مظہر قرار فرارویئے ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے تنقید میں جدید علوم سے کما حقہ فائدہ اٹھایا ہے اور وسیع مطالعے کی اساس پر نئے نظریات پیش کئے ہیں۔ چنانچہ ڈاکٹر وزیر آغا کے ارضی ثقافتی نظریہ ادب سے ایک نئی ادبی تحریک پیدا ہو گئی جس نے نہ صرف جدیدیت کے نقوش اجاگر کئے بلکہ نئی معنویت کو بھی فروغ دیا۔ جیلانی کامران نے مسلمانوں کی تہذیب کو تنقید کے نئے پس منظر کے طور پر خوبی سے استعمال کیا اور کشف القاء، رویا اور خواب کی علامتوں سے ظاہر اور باطن کے کیمیائی رشتوں کا اثبات کیا۔ انہوں نے معنی کی تلاش میں علامتی مناظر اور روحانی اقدار کو اہمیت دی اور قدیم داستانوں، رزم ناموں، سہمہ حرقیوں اور تلمیحات وغیرہ

سید عابد علی عابد کا شمار تنقید میں کیا جاسکتا ہے کہ انکی متعدد تنقیدی کتابیں شائع ہو چکی ہیں اور ادب پر انکی اہم کتابیں

ہیں نے معنی تلاش کئے۔ سجاد باقر رضوی نے تنقیدی فکر کی رو ہندو اسلامی تہذیب میں تلاش کی اور ادب کی تعمیر میں ان عناصر کو اہمیت دی جس سے نیا قومی طرز اسس مرتب ہوتا ہے۔ سجاد باقر رضوی کے نظریے کے مطابق فن تنقید حیات اور زندگی تنقید ہے اور یہ دونوں ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم کی حیثیت رکھتے ہیں۔ تاہم وہ فن کو درلیہ سمجھنے کے بجائے اسے متعصب بالذات قرار دیتے ہیں اور استعصائے کو گرد پیش کا عکس تصور کرنے کے باوصف اس کی تشکیل میں روحانی اور تہذیبی اثرات سے انکار نہیں کرتے۔ سجاد باقر رضوی کی تنقید میں اظہار کی قطعیت تو ملتی ہے تاہم انہوں نے کوئی مبسوط تنقیدی نظریہ پیش نہیں کیا۔

اردو تنقید میں تہذیبی رویے کی ایک اور اہم مثال انتظار حسین ہے ان کے ہاں نظریاتی شدت اور لہجے کی کاٹ دونوں موجود ہیں تاہم وہ بالعموم رد عمل کی تنقید رکھتے ہیں۔ اس لئے ان کا ذاتی نقطہ نظر کچھ زیادہ ابھر نہیں سکا۔ فتح محمد ملک اور میر احمد شیخ کے ہاں بھی ہندو اسلامی تہذیب کی بدتری کا زاویہ نمایاں ہے لیکن اول الذکر کے اسلوب کی جرات اور موخر الذکر کی افسانہ آرائی نے ان کے نظریات و اظہار کی ثقاہت پر منفی اثر ڈالا ہے۔ اس بنیادی کاوش میں زیادہ تر حقائق کے آگینے شکستہ ہوئے لیکن نئی تعمیر کی صورت پیدا نہیں ہوئی۔

حلقہ ارباب ذوق کی تنقید میں شدید رد عمل کی مثال مظفر علی سید کی صورت میں نمایاں ہوئی۔ مظفر علی سید کی تنقید محبت اور نفرت کی متضاد نہایتوں پر مبنی ہے ان کا مطالعہ، مشاہدہ اور حافظہ اور ان سب پر مبنی ان کا جرات مندانہ تجزیہ ادب کی اس اخلاقیات کا تابع ہے جس کی اولین زد و بچ ڈاکٹر وحید قریشی نے کی ہے تاہم ایسا معلوم ہوتا ہے کہ جہاں کہیں موضوع کا انتخاب مظفر علی سید کے اپنے ذہنی عمل کا نتیجہ ہے وہاں انہوں نے فن پلے پر حاوی ہمدردانہ نظر ڈالی ہے لیکن جب انہوں نے رد عمل کا اظہار کیا ہے تو ان کے ادبی تعصبات پیترے بدل بدل کر وار کرتے ہیں چنانچہ مظفر علی سید نے حلقہ ارباب ذوق کے دفاع کا فریضہ سرانجام دیا اور اپنے درلوک کیشے لہجے سے اہل ادب کو اپنی جانب متوجہ کر لیا۔ یہ عمل چونکہ منفی تھا اور اس سے کوئی مثبت نتیجہ برآمد نہ ہو سکا اس لئے مظفر علی سید بہت جلد تھک کر ادب کے میدان سے رپوش ہو گئے۔ حلقہ ارباب ذوق کی تنقید کا ایک اہم زاویہ مجلسی تنقید ہے جسے حلقے کی سہفہ دار مجالس کی بدولت فروغ حاصل ہوا اس میں کوئی شبہ نہیں کہ اس قسم کی تنقید میں ناقہ کے سامنے حوالے کی کتب موجود نہیں

ہوتیں اور وہ زیادہ ترقوت حاذقہ کے بل بوتے پر ہی تنقید کو آگے بڑھاتا ہے تاہم یہ ملحوظ رکھنا ضروری ہے کہ تنقید خواہ مجلسی ہو یا غیر مجلسی اس کا مقصد فن پسے کے حسن و قبح کا جائزہ اور اس کی جمالیاتی قدر و قیمت کا تعین ہی ہوتا ہے۔ اس قسم کی تنقید انموذ کے اثرات اور فن کار کی شخصیت کے تاثر سے بھی آزاد نہیں ہوتی چنانچہ اضطراری لہجے کی انزائش اور دلیل پر جذبات کے غلبے سے انکار بھی ممکن نہیں۔ حلقے کی مجلسی تنقید میں یہ سب معائب نظر آتے ہیں چنانچہ اکثر اوقات طرفداران غالب نے سختی نہیں کی بجائے حیلہ جوئی کا شعار اختیار کیا جس سے فکری تلاطم کم اور جذباتی انتشار زیادہ پیدا ہوا۔ تاہم اس عیب کے باوجود حلقہ ارباب ذوق کی مجلسی تنقید ادب کے ذہنی کینھار سس کا عمدہ وسیلہ ثابت ہوئی اور اس سے نہ صرف نئے ادب کو اعتماد اظہار عطا کیا بلکہ انہیں ادب تخلیق کرنے اور اپنے نقطہ نظر کو حرات مسئلہ انداز میں پیش کرنے کی تحریک بھی دی۔ حلقے کی اس عظمت سے انکار ممکن نہیں کہ اس نے جہاں میراجی، حسن عسکری، ریاض احمد و وزیر آغا جیسے ناقدین پیدا کئے وہاں شاد امرتسری، عزیز الحق، عارف امان، سعادت سعید، آزاد کوثری، زابد نلانی، خالد احمد، مزاح منیر اور یوسف کامران جیسے مجلسی نقادوں کو بھی روشناس کرایا جو ہر نئے مسئلے پر خیالات کی ترتیب، فوری رائے کے اظہار اور زیبانی تنقید میں اپنا ثانی نہیں رکھتے۔

حلقہ ارباب ذوق کی تنقید مجموعی طور پر تین ادوار میں تقسیم کی جاسکتی ہے۔ دور اول میں حلقے نے تاثراتی تنقید کو فروغ دیا فن پسے کے حسن و قبح کے لئے وجدان کو ہی منصف قرار دیا۔ حلقے کی تنقید کا دوسرا دور میراجی کی شمولیت کے بعد شروع ہوا اس دور میں میراجی نے تنقید میں جمالیاتی زاویہ پیدا کیا اور ادب اور زندگی کے رشتے کا اثبات کرنے کی کوشش کی حلقے کی تنقید کا تیسرا دور میراجی کی وفات کے بعد شروع ہوا اس دور میں مکھی والوں کی ایک نسل پرانی ہو چکی تھی اور حلقے میں حسن عسکری، ریاض احمد و وزیر آغا، انتظار حسین اور ناصر کاظمی نے تنقید میں ایک نیا تہذیبی رجحان پیدا کیا چنانچہ نہ صرف علامتوں اور استعاروں کے نئے معنی دریافت کئے گئے بلکہ ماضی کے قدیم ادب کی تعبیر نو کا فریضہ بھی سرانجام دیا گیا اس دور میں حلقے نے برہم نوجوانوں کی ایک ایسی جماعت بھی پیدا کی جو ہیت ترکیبی کو تبدیل کرتے اور دو حقیقتوں کے درمیان استعارے کا وسیلہ توڑنے کے درپے تھی چنانچہ حلقے سے ایک منقحی تحریک نئی لسانی تشکیلات کے نام سے ابھری اور اس نے کچھ عرصے تک تنقید میں

خاصی کر مارتی حلقہ چونکہ صحت مند خیال افروزی کا قائل تھا اس لئے اسے تحریک کے خلاف رد عمل بھی حلقے کے اندرونی دائرے سے ہوا چنانچہ یہ متغی تحریک بہت جلد موت کے گھاٹ اتر گئی۔

حلقہ ارباب ذوق کی تقسیم کے بعد حلقے کی تنقید بھی دو الگ الگ دبستانوں میں بٹ گئی ادبی حلقہ تنقید کے جمالیاتی زاویوں کو اجاگر کرتا اور ادب کی تقسیم کے لئے تجزیہ کو لازمی عمل قرار دیتا دوسرا حلقہ چونکہ نو ترقی پسند کی طرف مائل تھا اس لئے یہ زیادہ تر کسی انداز عمل کو تنقید میں آزمانے کی سعی کرتا چنانچہ اس حلقے پر نظریاتی تقصیر برسرِ پاکی اور شدت غالب آگئی اس بحث سے یہ نتیجہ اخذ کرنا درست ہے کہ حلقہ ارباب ذوق نے تنقید کے صحت مند انداز کو اچھا سمجھتے ہیں قابل قدر خدمات سرانجام دی ہیں اور اردو ادب کے ارتقاء کی رفتار کو تیز کرنے میں اس کی خدمات کو نظر انداز کرنا ممکن نہیں۔

حلقہ اربابِ ذوق

اعجازِ ادبی

ہر دور اپنے لئے ایک الگ فکر و منطق پر استدلال کرتا ہے کہ ہر دور کی معاشرتی عرض و غایت پہلے سے جلد اور شعور کی سطح پہلے سے مختلف ہوتی ہے۔ اجتماعی کیفیات، انفرادی کیفیات فی لامر عصری حیات کی مشارکت میں ادب کے اجتماعی رقیے پر ارتکاز کرتی ہیں۔ چنانچہ ہر دور اپنے لئے فکر کے دروبست خود معین کرتا ہے۔ اس پکتے کو بردے کا لاتے ہوئے ہم حلقہ اربابِ ذوق کی زندگی سے کسی ایک فکری لہر یا تہذیبی تشخص کی تلاش کو حقیقت سے مربوط نہیں کر سکتے کہ حلقہ اربابِ ذوق اپنی زندگی کی نصف صدی کی انتہا پر پہنچتے پہنچتے اپنے پیچھے ایک شورا نگیز ادوار، مظلوم زنانوں کو چھوڑتا ہوا آج ایک بالکل نئے عصر میں سانس لے رہا ہے۔ اس نصف صدی میں کتنے ہی نشیب و فراز غلامی سے آزادی کی جدوجہد، جدوجہد کے محاصل، آزادی کے مختلف مرحلے، بے سمتی کے آشوب، نام نہاد جمہوری قدر و کی پائمانی، تین مارشل لا اور اس کے معمرات دیکھنے اور ہر دور کی الگ کیفیات کا مطالعہ کرنے کے عذاب سے گزر چکا ہے۔ چنانچہ ان سارے عوامل اور ساری مسافت کو سامنے رکھ کر حلقہ کی کسی ایک تحریک یا کسی ایک فکری ردیے کی نشاندہی کی کوشش لا حاصلی کے سوا کچھ نہیں دیتی اور ہمارے پاس اس کے سوا کوئی چارہ نہیں کہ ہم حلقے کی سرگرمیوں کو ہر دور کے تناظر میں رکھ کر اس کے فکری رجحانات کی گڑیاں جوڑنے کی سعی کریں تاکہ اس کے رویوں سے نتائج کے حصول کو ممکن بنایا جاسکے۔

آج جب ہم پیچھے مرٹ کر دیکھتے ہیں تو بیسویں صدی کی تیسری دہائی ہمیں ایک ہوناک جنگ کے اثرات میں ہنوز گرفتار ایک اور بڑی جنگ کے خدشات میں بدستور غلطال دکھائی دیتی ہے۔ غلام بستیوں میں، کہ تیسری دنیا کی کسی صورت میں کہیں جغرافیائی اور کہیں سیاسی غلامی کی زنجیروں میں جکڑی نظر آتی ہے اور دوسری طرف ان خطوں میں (کہیں تیز اور کہیں آہستہ) آزادی کی نعمت کے شعور اور غیر انسانی استعماری افعال کی خدمت میں آوازیں سنائی دیتی ہیں۔ ہندوستان میں بھی ادب میں ان آوازوں کی بازگشت گونجتی محسوس ہوتی ہے۔ نثری ادب خصوصیت کے ساتھ

استعماری ردیوں کے خلاف بھرپور کردار ادا کرتا ہوا ملتا ہے۔ مگر شرک دنیا میں اُد پیر دی مغرب کریں کے نعرے زیادہ زور آور سنائی دیتے ہیں۔ اس دور میں اقبال کے ساتھ صرف چند آوازیں ہی ایسی ملتی ہیں جو قومی تشخص کی تشکیل اور خودی و خودداری کے انبساط آباد کرتی ہیں اور عصری ریاست کو جہد کی توانائیاں عطا کرتی ہیں STREAM OF CONSCIOUSNESS سے جڑی جہان تازہ کی نوید دیتی ہیں جو اس وقت دنیا بھر میں صنعتی شعور کی صورت لرزاں رقصاں تھا اور دنیا کے نقشے پر ایک نئے نظام کے تعارف اور ریاست کی تشکیل نے دنیا بھر کے شعور و ادراک میں ایک نئی تڑپ پیدا کر دی تھی۔ آزاد اور غلام دونوں معاشرہوں میں اس کے گہرے اثرات ردنا ہونے لگے اور ۳۰ ویں سال کو عبور کرتے ہی سیاسی، ثقافتی، معاشی سطح پر ہونے والی یہ کشمکش پورے تشدد کے ساتھ اردو ادب کے فکر و افکار پر بھی اجاگر ہو گئی یوں بھی غلام معاشرے میں کئی تضادات ایک ساتھ موجود ہوتے ہیں۔ حاکم ابد محکوم کے درمیان، آقا اور غلام کے درمیان، پرانے اور نئے سیاسی نظاموں کے درمیان، سرمایہ داری اور سرمایہ داری کے درمیان استحصال اور مذمت کے درمیان، سیاسی سماجی، معاشی اور معاشرتی ٹوٹی پٹی اقدار کے درمیان تضادات ایک مسلسل ارتقائی اور جدیاتی عمل میں کشاکش کا پس منظر بنتے ہیں۔ چنانچہ ترقی پسند تحریک کے ظہور کی یہ دہائی ان تمام تضادات کی شدت کی دہائی بھی ہے اور ایک نئے سمت کے سفر کا اشاریہ بھی۔ جہاں سیاست ادب کا محبوب موضوع بن جاتی ہے۔ ترقی پسند ادب اسی لئے بہت جلد عوام ان اس کا ترجمان بن گیا کہ اس میں معاشرے کا گہرا مطالعہ، شاہدہ اور واقعیت کے ساتھ صدیقی اظہار زندگی کے بنیادی اعتقادات اور رموز و اسرار پوری شدت کے ساتھ اجاگر ہونے لگے۔ مختلف تحریکوں کی طرف سے آزادی کی لڑی جانے والی جنگ اس میں پوری طرح رچ بس رہی تھی اور یہیں مسلمانوں کے لئے الگ وطن کی جہد ایک مکمل تشخص اختیار کرنے کی سمت تیزی سے بڑھتی دکھائی دیتی ہے۔ کچھ ادیب آزادی ہند اور کچھ مسلمانوں کے ایک الگ تشخص کی جنگ میں شریک تھے مگر دونوں کے سامنے ہندوستان کی سرزمین سے غلامی کے سائے دور کرنے کا جذبہ موجزن تھا۔

اس پُر آشوب دہائی کے آخری سال کے رواں پس منظر میں ۱۹ اپریل ۱۹۴۹ء کی ایک شام نہایت خاموشی کے ساتھ سید نصیر احمد شاہ (سید نصیر نیازی کے بھائی) کے ہاں ادیبوں کی ایک نشست ہوئی۔ جس میں ایک ادبی انجمن بنانے کا فیصلہ کیا گیا اور فیصلے کے مطابق ۲۱ اپریل ۱۹۴۹ء بروز اتوار بزم داستان گویاں کے نام سے پہلی تنقیدی نشست سید نصیر احمد کے ہاں منعقد ہوئی۔ اس بزم کو تشکیل دینے والوں میں اکرام اعظم، محمد افضل، شیر محمد اختر، ڈاکٹر محمد حیات، منصور نامی، تاجی صدیقی کا نام شامل تھا۔ یہ سب افسانہ نگار تھے۔ ان میں منصور نامی دوسری جنگ عظیم میں فوج میں

بھرتی ہو کر چلے گئے اور ڈاکٹر محمد حیات آجکل فیصل آباد میں پرائیویٹ کلینک چلاتے ہیں۔ اس بزم کی قین باتیں اہم تھیں
 اہل یہ کہ اس میں افسانے پڑھے جائیں۔ دوم اس کا اجلاس ہر اتوار کی شام کو منعقد ہوں۔ سوم یہ کہ اجلاس باری باری
 مختلف اجاب کے گھر دل میں ہوں۔ چنانچہ سید نصیر احمد کے گھر میں ہونے والے پہلے اجلاس کی صدارت حفیظ ہوشیار پوری
 نے کی اور پہلا افسانہ نسیم مجبازی نے تنقید کے لئے پیش کیا جبکہ تیسرے اتوار کے بعد ڈاکٹر اجلاس مسری شاہ میں
 ہوئے جہاں اختر ہوشیار پوری، تابش صدیقی اور ڈاکٹر حیات ایک ساتھ رہا کرتے تھے ابتدا کے اجلاسوں کا انداز
 کچھ یہ تھا کہ پہلے افسانہ پڑھا جاتا۔ تنقید ہوتی اور آخر میں موجود شعرا اپنا کلام سناتے۔ کچھ ہی نشستوں کے بعد
 قیوم نظر نشستوں میں شریک ہونے لگے۔ قیوم نظر بھی ان دنوں مسری شاہ میں ہی رہا کرتے تھے۔ چنانچہ بعد کے کسی
 اجلاس میں قیوم نظر اپنے ہمراہ میراجی اور یوسف ظفر کو لے آئے۔ چنانچہ تنقید کا انداز بالکل بدل گیا اور پھر یوسف ظفر
 کی تحریک پر بزم داستان گویاں میں انسانی کے ساتھ ساتھ شاعری بھی تنقید کے لئے پیش کی جانے لگی اور بالآخر
 ۱۴ اکتوبر ۱۹۳۹ء کو بزم داستان گویاں اینٹ روڈ پر شیر محمد اختر کے مکان پر ہونے والے اجلاس میں حلقہ ارباب
 ذوق کے نئے قالب میں ڈھل کرنے کے سفر پر روانہ ہو گئی۔ اس کے ابتدائی دور میں تابش صدیقی نے بہت کام
 کیا مگر حلقہ ارباب ذوق کے قیام کے بعد میراجی اور یوسف ظفر نہایت خاموشی کے ساتھ حلقے کے معاملات میں پوری
 طرح دخیل ہو چکے تھے۔

دوسری سطح پر اس وقت پوری دنیا ایک دوسری عالم گیر جنگ کے دور میں داخل ہو چکی تھی۔ غلام
 بستیوں پر جنگ کی تباہ کاریوں کا خوف گہرا ہو رہا تھا۔ سامراج اپنی بقا کے لئے غلام بستیوں سے نوجوانوں کو
 جنگ کی بھیڑ میں دھکیل رہا تھا۔ جنگ سے نفرت اور آزادی کی جہد ہندوستان چھوڑنے کے نعروں میں ڈھل چکی
 تھی۔ استعمار شدہ کی انتہاؤں کو چھوڑ رہا تھا اور عام لوگوں کی طرح ترقی پسند تحریک کا آواز بھی بھرپور دے رہا تھا
 پوری طرح سنائی دے رہی تھی۔ گوا بھی اس نے لاہور میں اپنے قدم نہیں جھائے تھے مگر اس کے دل کش اور پرکشش نعروں
 نے نوجوانوں کو اپنی طرف مبذول کرا لیا تھا۔ ایسے سبب میں جب پورا ہندوستان مغربی استعمار کے خلاف جنگ کی
 حالت میں تھا حلقہ ارباب ذوق کا پہلا فکری رویہ سامنے آتا ہے جس میں مغرب سے تنقیدی روشنی مستعار لے کر
 نوآبادیاتی ادب کو پرکھنے کے شعوری عمل میں حلقہ داخل ہوتا ہے یہ وہ دور تھا جب ہندوستان کا آزادی کا ذکر
 کرنے والے ادیب کو فتنہ کاملٹ قرار دے کر ملعون کیا جاتا تھا۔ درحقیقت انگریز ہندوستان میں اسٹینٹ والی شعور کی
 لہر سے خوف زدہ تھا اور اس لہر کو روکنے کے لئے وہ ہر حربہ استعمال کر رہا تھا جو اس کے بس میں تھا۔ چنانچہ حلقے

کا طرف ہے مغربی فکر کو مستعار لینے کے رقبے نے ادبوں میں شک و شبہ کی لگجائش پیدا کر دی۔ مگر اختر ہوشیار پوری کہتے ہیں کہ حلقے سے منسلک لوگ دراصل طالب علم تھے، سرکاری ملازم یا ایسے افراد تھے جو سیاست کی براہ راست ادب میں مشارکت کو پسند نہیں کرتے تھے مگر دوسری طرف وہ حلقے کے کسی حکم کے پابند بھی نہیں تھے ان میں ایسے بھی تھے جن کی آوازوں کو اس دور کی انجمن ترقی پسند تحریک کی آوازوں سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ انفرادی حیثیت میں ہر شخص جو چاہے لکھتا تھا۔ اسی دور میں میری نظم 'نفقہ کالمٹ' شائع ہوئی تھی، جس کا ایک بند اب بھی مجھے یاد ہے

پھاؤنی میں دودھ لانے کی اجازت ہے اگر

افسران کی حرکتوں پر رکھتے ہو تم کیوں نظر

نفقہ کالمٹ ہو تم

اختر ہوشیار پوری کے ارشاد کے باوجود بعض تنقید نگاروں نے حلقے کے تشخص کو عصری شعوری رو کے متعقارب دکھا کر اسے انجمن ترقی پسند تحریک کے بالمقابل کھڑا کرنے کی کوشش کی۔ شہرت بخاری اس ضمن میں کہتے ہیں

"اس جماعت نے اپنا مسلک یہ طے کیا کہ ادب کو اول و آخر ادب ہونا چاہیے۔ نقطہ نظر یا عقیدے سے بحث بے معنی ہے۔ زندگی مختلف متنوع عوامل و کیفیات سے عبارت ہے۔ ہر شخص اپنی جگہ ایک اکائی ہے۔ ہر فنکار زندگی اور اس کے متعلقات کے سلسلہ میں جو بھی رقبہ رکھتا ہے وہ اس کے ذاتی ماحول اور عوامل کا آئینہ دار ہے اور یوں جو ادیب کوئی ادب پارہ تخلیق کرتا ہے وہ اس کی شخصیت کا منظر ہوتا ہے۔"

سید باقر حسین ادب میں مقصدیت کے حوالے سے اس صورت حال کا جائزہ لیتے ہوئے کہتے ہیں کہ "یہ کہنا کہ فن اپنا مقصد آپ ہے۔ ایک جھنجھلاہٹ کا جواب ہے۔ جس سے مترشح ہے کہ مجیب کو مقصد فن سے آگاہی نہیں۔ یا ہے تو اسے صحیح ادا نہیں کر سکتا یا کرنا نہیں چاہتا۔"

حلقہ باب ذوق کے حوالے سے جو رقبہ پہلے پہل سامنے آتا ہے وہ ادب کے اقتباسات کی روشنی میں حقیقتاً ایک ایسی سطح استوار کرتا ہے جس میں حلقے کی منفی تصویر کشی نہیں ہوتی بلکہ ایک ایسی سطح بنتی چلی جاتی ہے جس میں مختلف مسالک و نظریات اور عقیدے ایک ساتھ پروان چڑھتے دکھائی دیتے ہیں۔

ان لوگوں میں ایسے بھی تھے جن کے ادب میں عصری صداقتوں کے اظہار ارزانی ہیں اور یقیناً ایسے بھی تھے

جو بارِ مفتوحیت (CAPITULATIONISM) کے سبب عمومی STREA OF CONSEIO - USNESS سے انقطاع کر کے محض BENEFICIARY کے ذیل میں آتے ہیں اور شاید ایسے ہی لوگوں کے سبب حلقہ ارباب ذوق اور انجمن ترقی پسند مصنفین دو متضارب گروہوں میں منقسم دکھائی دیتی ہے۔ بہر کیف حلقہ کے پلیٹ فارم سے پہلی فکر کسی قطعیت کے ساتھ سامنے نہیں آتی بلکہ مختلف انفرادی رویوں کے حوالے سے ایک غنائی نظر آتی ہے جسے کسی اکائی میں نہیں دیکھا جاسکتا۔

یہ تو حلقہ کے پہلے فکری خدوخال کی تلاش تھی مگر اس سے ہٹ کر ادب پر جو اثرات مرتب ہوئے میرے نزدیک حلقے کی شناخت کا وسیعہ بھی وہی ہے۔ اس میں پہلا رویہ تنقید کی متنوع پرتوں اور اظہار کی ندرت اور جہان تازہ کی اور تخلیق کا سفر تھا۔

اردو ادب میں تنقیدی انداز فکر انیسویں صدی میں ظاہر ہونا شروع ہو گیا تھا مگر اس کا پہلا شخص ترقی پسند تحریک کے ریلے میں نظر آتا ہے جہاں چیزوں کو عینیت پسندی کے برعکس سماجی مضمرات اور سیاسی افعال سے ابھرتے معروضی حالات کے پس منظر میں دیکھنے کا تنقیدی نقطہ نظر مشکل ہوتا ہے مگر حلقے کی تنقید کسی تنگنہ میں ادب کو دیکھنے کی بجائے زندگی کی کلیت میں موجوں نظر آتی ہے۔ مجھے دو دنوں رویوں میں کوئی فرق محسوس نہیں ہوتا کہ دونوں رویے زندگی کی زندہ انداز سے بحث کرتے ہیں۔ مگر پہلا حلقہ جدید رجحانات کے حصول میں مغربی تنقید سے اکتساب کرتا ہے وہاں ادب کے موجودہ رویوں میں ایک نئی طاقت ورا اور متنوع روایت تو جنم لیتی ہے مگر چیزوں کو اپنے تہذیبی پس منظر، ثقافتی اور سماجی رویے سے دوری کا احساس بھی ہوتا ہے۔ بہر کیف نئی چیزوں کے متعارف ہونے سے پرانی اشیاء کے رشتے ٹوٹتے محسوس ہوتے ہی ہیں۔ جس کے مظاہر صرف تنقید تک نہیں رہے۔ تخلیق کی بوقلمونیوں میں بھی فکری اور اسلوبیاتی نت نئے تجربات رنگارنگ زاویوں کے ساتھ ایک نئی دنیا کے امکانات بھی روشن کرتے ہیں۔ یہیں ایک اور رجحان یا رویہ پردان چرچا تھا نظر آتا ہے وہ شعر کے سارے پرانے ڈھانچوں کی مسامیت پرانے نظام کی توڑ پھوڑ کے عمل کے بعد صیغے کو اظہار پر فوقیت کی نشاندہی کرتا ہے جس سے اسلوبیاتی ڈھانچوں کے ان گنت ایوان تعمیر ہوتے نظر آتے ہیں۔ ہیئت کے تجربے جدید نظم کے طاقت ور میٹریا کا وجود اجلاتے ہیں اور ابلاغ کا مسلماہام کی طرف جھکاؤ برٹھانے لگتا ہے۔ یہاں غزل کی مذمت میں حلقہ کا رویہ ترقی پسندی کے قریب تر چلا جاتا ہے۔ مگر دونوں کے پیچھے مختلف اسرار کا دفنا تھا مگر دونوں نظم کی ترویج میں بقدر استعداد حصہ لیتے رہے۔

حلقہ ارباب ذوق چرخی دہانی میں اپنے بازو بھٹاتا، کہیں ترقی پسند تحریک سے متضارب اور کہیں واسن سچا کھانا

سفر جاری رکھتا ہے۔ اس دور میں اسے میراجی جیسا قد آور مغربی فکر سے آراستہ و پیراستہ نظم گو ملتا ہے۔ مختار صدیقی جو مفکر، اصدق حسین خالد، اختر ہوشیار پوری، ان۔ م راشد نظم کی دنیا میں ایک نیا آہنگ اور رنگ ابھارتے ہیں۔ اعجاز حسین بٹالوی، راجندر سنگھ بیدی، کہنیا لال کپور تابش صدیقی، ضیا جالندھری، حفیظ ہوشیار پوری، سید امجد حسین، ربیع احمد، اپندر ناتھ اشک، سید عابد علی عابد، شیر محمد اختر جانے کتنے بڑے بڑے نام حلقے کے پلیٹ فارم پر ادب و فن کے نئے جہاں آباد کرتے نظر آتے ہیں۔ نظم افسانہ تنقید ہر شعبہ میں تجربات کا سارا ذخیرہ نئے انداز اختیار کرتا ہے اور یوں پاکستان کی تشکیل کی تحریک عجب جولانی اور سرستی کے عالم میں موج شباب میں آگے بڑھتی ہے۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے پلیٹ فارم کے ساتھ ساتھ حلقہ کے فورم سے بھی بیشتر ادیب پاکستان کی تحریک میں کردار ادا کرتے ہیں تا آنکہ وقت ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء کی دہلیز عبور کر لیتا ہے۔ جغرافیائی تقسیم انسانوں کی تقسیم کے بعد وحشت و بربریت کے ایک نئے دور میں داخل ہوتی ہے۔ ادب ایک نئے آشوب میں دکھائی دیتا ہے ایک نئی آگ جو اپنے دامن میں سمیٹے ایک اور دکھ کا اظہار بن جاتا ہے۔ یہ آشوب ایہ آگ، یہ دکھ فسادات کے اس سمندر سے اٹھتے ہیں جو صدیوں سے ایک ساتھ رہنے والے انسانوں کو یک بیک حیوانوں میں بدل دیتا ہے۔ پرزے پرزے جسم، ریر حصتیں، شنگے جسم، جو کے تن رگڑے قفلے ادب میں بحر صحرانیت اور مچھول انسان کے طور پر در آتے ہیں۔ یقین، منسو، قاسمی سے لے کر انتظار حسین تک ہر فن پارے کا کرب بن جاتے ہیں اور حلقہ کے پلیٹ فارم پر فسادات الیہ ایک فکری اکائی کے طور پر کچھ دیکھ کے لئے نمودار ہوتا ہے مگر نقطہ نظر کا تضاد زیادہ شدت کے ساتھ ہی در سے کم تر پھر بھی موجود رہتا ہے۔

کچھ ہی عرصہ بعد انجمن ترقی پسند مصنفین پر پابندی حلقے کے لئے نیک فال ثابت ہوئی، اب حلقہ ایک ایسا پلیٹ فارم رہ گیا جہاں ادیب ہفتہ میں ایک بار اکٹھے ہو کر فن کی شمعیں روشن کرنے لگے۔ ان لوگوں کو چھوڑ کر جو ترقی پسند تحریک کے پورے نظریاتی آہنگ سے کٹھن تھے، باقی عام لوگ حلقے کے اجلاسوں میں باقاعدگی سے شریک ہونے لگے جس سے حلقہ میں ایک نیا ذریعہ نظر ابھرتا دکھائی دیتا ہے۔

قیام پاکستان کے بعد کئی شاخیں قائم ہوئی ہیں۔ حلقہ کے بنیادی اراکین محمد افضل (سابق مدیر روزنامہ تعمیر)، اکرام قمر، اختر ہوشیار پوری، راولپنڈی آپکے تھے چنانچہ ۷ دسمبر ۱۹۴۷ء کو حلقہ ارباب ذوق کی راولپنڈی شاخ نے آریہ سماج کے اپنے اجلاسوں کا آغاز کیا۔ اکرام قمر اس کے پہلے سیکرٹری تھے جبکہ محمد افضل آئندہ سال کے لئے سیکرٹری بنے۔ اس حلقے سے جو لوگ بعد میں سیکرٹری جوائنٹ سیکرٹری بنے ان کی تفصیل کچھ یوں ہے۔

بیکرٹری محمد العزیز فطرت

ممتاز مفتی

یوسف ظفر

آغا خاکی قندلباش

آغا بابر

عزیز ملک

آغا بابر

۶۸ برس ، تائبش صدیقی

فتح محمد ملک ۶۹

منصور قیصر ۷۰

شبیم ساروی ۷۱

منصور قیصر ۷۲

سرور کامران ۷۳

منظہ الاسلام ۷۴

رشید امجد ۷۵

الطاف احمد قریشی ۷۶

سرور کامران ۷۷

مرزا حامد بیگ ۷۸

احمد جاوید ۷۹

ضمیر نقیس ۸۰

ضمیر نقیس ۸۱

امجد ازہای ۸۲

جوائنٹ سیکرٹری آغا خاکی قندلباش

" " "

" " "

عزیز ملک

عزیز ملک

صدیق اثر

ربیعہ فخری

ربیعہ فخری

سمیع آہوجہ

منصور قیصر

باقر علیم

نفل حسین صمیم

اعجاز راہی

سبط احمد / نذیر عامر

ضمیر نقیس

ضمیر نقیس

ضمیر نقیس

شمیم حیدر زیدی

زاہد نوید

حسن عباس رفا

قمر جاوید

قمر جاوید

۶۸ء کا سال حلقہ ارباب ذوق راولپنڈی کی ادبی فضا میں نئے رنگ ڈھنگ لے کر آیا۔ اس سے کئی سال پہلے راولپنڈی کی ادبی فضا ایک انقلاب آفرین تبدیلی لاجبکی تھی۔ کچھنے والوں کی انجمن کے قیام نے ادب کے سارے پرانے راستوں کو نئے آہنگ سے روشناس کرا دیا تھا۔ انجمن جس کے پہلے سیکرٹری اجماد راہی اور دوسرے رشید امجد تھے (نارناسک رشید امجد کے ساتھ جاسٹ سیکرٹری تھے) ادب میں ایک نئے تنظیمی آہنگ کو پیدا کرنے میں کامیاب ہو گئے تھے۔ ان لوگوں نے جنہوں نے راولپنڈی کے پرانے تنظیمی ڈھانچے میں دراڑیں ڈال دی تھیں ان فتح محمد ملک، رشید امجد، نارناسک، علیم درانی، جمیل شاہین، منصور قصیر، سردر کامران، بشیم مناروی، سبط احمد، رشید نثار اور کئی ایسے دوسرے نام شامل ہیں جو آغا بابر کے مقابلے میں تابش صدیقی اور سمیع آہو جہ کو لائے۔ ان دنوں ضیا جالندھری اور شہزاد احمد راولپنڈی آپکے تھے۔ پختونچہ تابش صدیقی کے بعد جب فتح محمد ملک اور منصور قصیر سیکرٹری بنے تو حلقے کا سارا رویہ تبدیل ہو گیا۔ اب حلقہ نئی نسل کے ہاتھ میں تھا۔ لاہور میں افتخار جالب اور ڈاکٹر عزیز احمد حلقہ میں لہو دوڑانے میں کامیاب ہو گئے تھے اور راولپنڈی میں فتح محمد ملک اور منصور قصیر ایک نئے فکری دور کو ساتھ لے کر آئے۔

یہاں پہنچنے کے بعد جب ہم چالیس کے عشرے میں واپس جھانکتے ہیں تو ہمارے سامنے حلقے کے تیس سالوں کا ایک فکری منظر بڑا واضح ہو کر سامنے آ جاتا ہے۔ اقبال کے انتقال کے باوجود اس کی آواز استعاریت اور استحضاریت کے خلاف ادب کے افق پر روشن آنے والوں کے لئے ایک زندہ روایت بن گئی تھی۔ مولانا غفر علی خان، حسرت موہانی، جوش، فیض، قاسمی اس قدر دل کو زیادہ تیز کر کے غلامی کے خلاف جنگ کو تیز کر رہے تھے تو ٹھیک اس وقت حلقہ ارباب ذوق کے پلیٹ فارم سے بھی انفرادی آوازیں ابھر رہی تھیں۔ وزیر آغا، ظہیر کشمیری، صفر میر، مختار صدیقی، یوسف ظفر، مجید امجد اور ضیا جالندھری کے نام حلقے اور حلقے سے باہر ان آوازوں میں شامل تھے اور جب ہم آج ۳۳ سال بعد پورے سفر کا جائزہ لیتے ہیں تو بعض ناقدین کی رائے ساری فضا کو مکدر کر دیتی نظر آتی ہے۔ جو حلقے کے مجموعی رویے کو زندگی سے کاٹ کر بزمِ خود ادب برائے ادب کا نقیب گردانے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔

بعض نقادوں نے اپنے نظریات کی اشاعت کے لئے حلقہ کو انجمن ترقی پسند تحریک سے متصادم کر کے دکھانے کی کوشش کی ہے۔ میرے نزدیک یہ رقیہ مبنی بر حقیقت نہیں۔ میں اختر ہوشیار پوری کی بات کو زیادہ اہمیت دیتا ہوں وہ کہتے ہیں کہ "حلقہ ترقی پسند تحریک کے رد عمل کے طور پر وجود میں نہیں آیا بلکہ اس پلیٹ فارم پر ایسے بے شمار لوگ تھے جو ادب کو سماجی اور سیاسی حوالوں سے دیکھتے تھے۔"

بعض ناقدین فن، جنہوں نے حلقے کے ذیل میں ادب برائے ادب کا نعرہ میراجی سے منسوب کر کے حلقہ کو زندگی

سے کاٹنے کی کوشش کہ ہے اگر وہ خود میراجی کی اس بات کو سمجھ لیتے، وہ کہتے ہیں
 ”ادب ہر شخص کی شخصیت کا آئینہ دار ہے۔“

چنانچہ سمجھنے والا اپنے دور سے وابستہ ہے اور عصری تحریکوں کے ساتھ زندہ رہنا چاہتا ہے تو عصر کی دھڑکنیں
 ہر صورت اس کے فن میں موجود ہوں گی۔ یہی وجہ ہے کہ حلقہ ارباب ذوق کے قیام کے ساتھ ہی ایسا ادب نظر آتا ہے
 جس میں زندگی و حرکت محسوس کی جاسکتی ہے چنانچہ یہ تسلیم کر لینے میں کوئی قیاحت نہیں کہ جس طرح انجمن ترقی پسند معنٰین
 میں سارے ترقی پسند جمع نہیں تھے اسی طرح حلقہ ارباب ذوق کے پلیٹ فارم پر بھی ایسے لوگ موجود تھے جنہوں نے زندگی
 سے مربوط ادب تخلیق کیا۔

ڈاکٹر انور سدید حلقہ کے فکری ردیوں کے حوالوں سے ادب برائے ادب کے نعرے کی توصیف میں بسا اوقات خود اپنے
 ارشاد کی نفی کرتے نظر آتے ہیں۔ ایک جگہ وہ کہتے ہیں۔

”حلقہ ارباب ذوق میں جو دھارے بیک وقت جمع ہو گئے تھے۔ ان میں مغربی فکر کا زاویہ میراجی اور مشرقی فکر
 کا دھارا مولانا صلاح الدین نے ہیا کیا۔“ اس سے قطع نظر کہ میراجی اور صلاح الدین احمد کے تنقیدی رجحانات کو بعد
 میں آنے والے کتنے تنقید نگاروں نے اپنایا۔ اس بات کا نفی ہے کہ حلقہ کے پلیٹ فارم پر کبھی ادب برائے ادب
 کے نعرے کو قطعیت حاصل ہوئی۔ چنانچہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہو گا کہ اس پلیٹ فارم پر ہمیشہ مختلف خیال لوگ
 جمع رہے جن میں مفتوحیت پسند، آزاد خیال، ابہام کے قائل، افلاطونیت پسند، انہدام شخصیت کے حامل، جدید
 حیثیت سے بے بہرہ، بے محسی میں مبتلا ایکسپرٹیشن، جبریت، تشدد اور نوآبادیت کے مخالف بھی لوگ شامل
 تھے۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ حلقہ جہاں مختلف نظریوں اور فکر و منطق سے آراستہ نظر آتا ہے وہیں مختلف تنقیدی
 رویے بھی رواں نظر آتے ہیں۔

میراجی مغرب سے متاثر تھے چنانچہ ان کی فکر پر مغربی چھاپ زیادہ نمایاں ہے مگر دیر آغا، یوسف ظفر، اختر ہرشیار پوری
 ضیا جالندھری، مختار صدیقی اور بے شمار دوسرے حلقہ کے دل اپنی فضا، اپنا رنگ ڈھنگ اور اپنا ماحول سانس
 لینا محسوس ہوتا ہے۔ وہ میراجی کے برعکس اظہار میں کسی ابہام کی طرف جھکاؤ نہیں رکھتے۔ حسن عسکری نے کئی
 روپ اختیار کئے مگر ان کا تنقیدی اور تخلیقی میلان فرانسیسی استعاروں سے مرتب ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ صلاح الدین احمد
 نے کسی خاص نقطہ نظر کو تنقید میں متعارف نہیں کرایا بلکہ وہ تخلیق کے محاسن اور اس فضا کے حواس سے ایک رویہ مرتب
 کرتے ہیں جس میں ادب تخلیق ہوتا ہے۔ ان کے اقبال کے مضامین اور افسانوی ادب کی تنقید میں ان کے اس رویے

کی تصدیق ہوتی ہے۔ ریاض احمد نے تنقید میں سائنس اور نفسیات کے رجحانات کی نمائندگی کی مگر ان کی سائنس کسی
 ریاضی اصول کی پابند نہیں بلکہ سائنسی رقبے بدلتی اقدار، اقتصاد دی درو بست اور جدید انکشاف کے پس منظر کے
 ساتھ وارد ہوتی ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغا ادب برائے ادب کے نعرے کو اپنانے کی بجائے تنقید میں زندگی کی جڑیں
 تہذیبی منطقوں اور زمین میں تلاش کرتے نظر آتے ہیں کہ ادب برائے ادب کا نعرہ بے زمینی کا المیہ ہے اور وہ جانتے ہیں
 کہ ادب کی جڑیں ہمیشہ تہذیبی زمین میں پیوست ہوتی ہیں۔ انتظار حسین نے بھی ادب اور تنقید میں مافی کے جائزہ
 رشتوں کے اجزاء کو عصری حوالوں سے مربوط کرنے کی سعی کی ہے چنانچہ ان ۴۴ سالوں میں حلقہ کے پلیٹ فارم سے
 بھی جبروت شداد استعماریت کے خلاف سماجی غل سے مزین تنقیدی دویے جنم لیتے ہیں اور جو ایک بات سب
 سے زیادہ جاندار نظر آتی ہے وہ فکر کے ساتھ ہیئت اور اسلوب کے تجربات کی ندرت ہے اگر حلقہ فنی محاسن میں
 بعد اہام اور ہیئت و اسلوب کے تجربوں تک خود کو محدود رکھتا تو اس کے پلیٹ فارم سے پیدا ہونے والے ادب میں
 کبھی وہ ندرت اور تنوع پیدا نہ ہو پاتا جو ادب کو زندہ تخلیق میں بدلنے کے پس منظر میں کار فرما ہوتا ہے۔

۶۰ کی دہائی میں حلقہ ارباب ذوق مکمل طور پر نئے ادب اور نئے ترقی پسند رقبے میں جمع ہوتا نظر آتا ہے
 فتح محمد ملک جو ادب کی زندہ روایات کے حوالے سے تنقید کو عصری رویوں سے مربوط کر کے سماجی عمل کو پس منظر
 بنا کر تنقید کے ایک الگ منطقے کے دروازے داکر رہا ہے۔ دراصل اس دور کی فکری اکائی کی بازیافت یا انکشاف کی ایک
 صورت گری کرتا ہے۔ رشید امجد اشیاء کو جدید تقاضوں کے ساتھ مربوط کر کے روشن خیال تنقید اور فکر کا حامی ہے
 حلقہ ارباب ذوق سے منسلک دوسرے ادباء اور شعراء جدید حیثیت کے حوالے سے ایک فکری اکائی تلاش
 کرتے ہیں۔

معاشرہ جب مختلف تحریکوں میں بٹ کر فکری بعد کا نمائندہ بن جاتا ہے تو ادب بھی اسی طرح خانوں میں بٹتا
 چلا جاتا ہے جس کی بہترین مثال لاہور میں تین حلقوں کا وجود ہے۔

ہر کیفیت حلقہ ارباب ذوق جس نے ۲۴ سال قبل اپنی زندگی کا سفر شروع کیا تھا مختلف ادوار میں مختلف رویوں
 کی نمائندگی کرتا آج ایک بار پھر فکری تضاد کا شکار ہے اور یہ تضاد اس کے ادیبوں نے نہیں اس دور کے سماجی
 عمل نے اسے دیا ہے کہ حلقہ زندگی کا ترجمان ہے، افراد کا نہیں۔

اردو ادب اور تحریک اچھا اقدار اسلامی

ڈاکٹر ابواللیث صدیقی

دنیا میں بہت سے مذاہب اور ادیان پیدا ہوئے، اور انہوں نے اپنے ماننے والوں کے معاشرے اور تہذیبیں قائم کیں، بعض ان میں سے اب ناپید ہو چکے ہیں کہ تاریخوں میں بھی ان کا پتہ مشکل سے چلتا ہے۔ بعض کا سرخ حرف ماہرین ان کے آثار باقیہ، ان کے شہروں اور عمارتوں کے کھنڈروں اور ان سے برآمد ہونے والی اشیاء سے لگاتے ہیں۔ بعض کے متعلق ہماری معلومات صرف تاریخ کے حوالے سے ہیں، بعض مذاہب آج بھی زندہ ہیں اور صدیوں سے زندہ ہیں، اسلام بھی ان مذاہب ادیان میں ہے جو چودہ سو سال گزرنے کے بعد بھی آج تک زندہ ہے۔ بلکہ زندگی کے ایک نئے دور میں داخل ہوا ہے اور ساتویں صدی عیسوی میں اس دین نے جو سبق دیا تھا اور توبہ رکھائی تھی وہ بیسویں صدی کی آخری دو دہائیوں کے جدید ترین مسائل اور معاملات کا حل پیش کرنے کے لائق ہے۔ اپنی اس طویل تاریخ میں اس نے بڑے نشیب و فراز دیکھے، سیاسی عروج و زوال کے کتنے ہی دور اس میں گزرے، چھوٹی بڑی کتنی ہی ریاستیں اور حکومتیں قائم ہوئیں اور ختم ہو گئیں، ان کی جغرافیائی حدود کبھی یورپ کے آخری حد تک یعنی اسپین تک پہنچ گئیں بشری طور کا بڑا حصہ ان کا حلقہ بگوش رہا، شمالی افریقہ میں مختلف ادوار میں حکومتیں اور ریاستیں قائم ہوئیں جن کو آج عرب ممالک کہا جاتا ہے، ان میں کتنی ہی چھوٹی بڑی سلطنتیں قائم ہوئیں اور ان کی حدود میں تغیر تبدیل ہوتا رہا، ایران اور برصغیر پاک و ہند میں اسلامی ریاستیں قائم ہوئیں اور ان کے ذکر سے پھر پاکستان کی الگ ایک حکومت اور سیاسی و جغرافیائی مملکت وجود میں آئی، ایک ایسے پاکستان کو دو ٹکڑوں میں بانٹ دیا اور آج ایک اور اسلامی مملکت عجم دیش موجود ہے، اس طویل تاریخ کے دور میں حکومتوں، سلطنتوں اور مملکتوں کی اس طویل مہرست کی تاریخ میں اس پر کیا کیا گزند، اسپین کی ایک داستان الگ ہے جس پر آج تک الحما اور مسجد قرطبہ کا دیواروں کے گڑھے چشم بے ندر بنے ہوئے ایک

دور کے مرتبہ خواں میں ترکوں پر کیا گزری کہ ایک ملویل خود کی تاریخ میں اسے یورپ کا ہر دیار کہہ کر اس کے
 سے بخرے کرے کی تجویزیں بنتی رہیں اس تاریخ نے بغداد کا سانچہ بھی دیکھا جس نے مسلمانوں کی تہذیبی بنیادوں کو ہڈیا
 اس نے برصغیر میں وہ دور بھی دکھایا مسلمانوں کی مرکزی حکومت کے اقبال اور اقتدار کے دور میں بھی مسلمانوں کو طرح
 طرح کی آزمائشوں سے گزرنا پڑا۔ یہ وہ دور تھا جسے ہمارے مشہور مؤرخ ڈاکٹر اشتیاق حسین قریشی نے دگر اعتقادی
 کا دور کہا ہے، مایہ جلد بڑا دور وار تھا، جس کا ایک مظاہرہ شہنشاہ اکبر کے دور میں ہوا اور جس کے خلاف اس
 وقت سے آج تک مسلمان برصغیر پاک و ہند کا جہاد جاری ہے، مایہ اسلام کی ابدی حقیقت ہے کہ ایسے ہر مرحلہ
 اور ہر آزمائش سے مسلمان قوم، کامیابی اور کامرانی کے ساتھ نکلی ہے آج بھی اسے جن مسائل کا سامنا ہے اور جسے
 اسلام اور مسلمانوں کے لئے ایک چیلنج کہا جاتا ہے۔ ان شاء اللہ اس امتحان میں بھی ملت اسلامیہ کو کامیابی ہوگی جہاں لفظ
 الباطل ان الباطل کان نہ ہونے حق آیا اور حق ہمیشہ رہے گا اور غالب رہے گا۔ باطل نے راہ فرار اختیار کی
 اور ہمیشہ راہ فرار ہوا اسے غیب ہوگی، یہ اللہ کا وعدہ ہے اور قرآن حکیم کے مطابق وہ اپنے وعدے کے
 خلاف نہیں کرتا، یہی مرحلے اچانکے دین کے مراحل ہیں، اس بحث میں اچانکے دین کے معنی یہ نہیں کہ کوئی دور
 ایسا آیا کہ یہ دین یا اس کے ماننے والے ختم ہو گئے، یا اس کے اصلی خود و خال مٹ گئے، یا اس کے بنیادی ماخذ
 قرآن میں کوئی تصرف ہوا، یا احادیث کی اہمیت سے انکار کیا گیا یا پابند شریع کے ناسخ و منسوخ کے بالکل مفقود ہو گئے
 مطلب اس کا یہ ہے کہ وہ اقدار جن کو ہم اسلامی اقدار کہتے ہیں ان پر ماحول کا ایسا اثر ہوا کہ ان کی اصل شکل و صورت
 وہ نہ رہی جو فنی اور مصلی اور حقیقی تھی، نام رہ گیا، حقیقت کو لوگ بھول گئے، جسم رہ گیا، روح نکلی گئی، لفظ
 باقی رہے، ان کے معنی معدوم ہو گئے، لیکن جب بھی ایسا وقت آیا اللہ تعالیٰ نے اپنا وعدہ پورا کیا اور اسلامی
 اقدار کا بچاؤ ہوتا رہا۔

اس بحث کو محدود رکھنے کے لئے ہم صرف اردو ادب میں اسلامی اقدار کے احیاء کی داستان و مختصر بیان
 کرنا چاہتے ہیں، اردو کی تاریخ کا آغاز ہی ان مبلغین اسلام، مونیٹے کرام اور علمائے عظام سے ہوتا ہے
 جنہوں نے اپنی زندگی اور مثال سے برصغیر میں تبلیغ اسلام کا فریضہ انجام دیا، بادشاہوں کی اپنی مصالحتیں تھیں
 کہ آٹھ سو سال جس ملک پر حکومت کی اس کے دار الخلافہ میں ان کی تعداد چودہ فیصد سے آگے نہ بڑھی، اس
 کے برعکس اسلامی اقدار کے یہ علمبردار جہاں پہنچے وہاں اسلام خود بخود چھپا۔ اور آج جب ان بادشاہوں کے
 نام تاریخ کے صفحات میں کھڑے چاٹ رہے ہیں۔ ان اللہ والوں کے مزارات آج بھی مرجع خلاق ہیں۔ اس طرح

برصغیر میں تعلیمات اسلام اور اقدار اسلامی کی ترویج صدیوں پرانی ہے اس کی ایک جگہ سی جھلک اس ناموس
المکتب میں دیکھی جاسکتی ہے جو مولوی عبدالحق مرحوم نے جلد اول میں مرتب کی تھی اور جس میں صرف مذہبی کتب
کا ذکر تھا اس کے مقدمہ میں مولوی صاحب لکھتے ہیں ۔

” فہرست کو دیکھنے کے بعد یہ اندازہ ہوگا کہ ہماری زبان اور ادب کا اس کتنا وسیع ہے اور یہ بھی کہ اس
زبان میں خاص طور پر مذہب اسلام کے بارے میں اب تک جو ذخیرہ فراہم ہوا ہے شاید ہی دنیا کی کسی دوسری
زبان میں ہو۔“

اور یہ بات حرف عبدالحق صاحب نے ہی نہیں کہی ہے بلکہ اردو زبان و ادب اور اس کی تاریخ کا بڑا عالم
اس کی تصدیق کرے گا۔ اردو ادب کے مختلف پہلوؤں پر قیام پاکستان کے بعد کئی جامعات سے پی ایچ
ڈی کی سطح کا تحقیقی کام ہوا ہے اور ہو رہا ہے۔ ہم اس کی تاریخ سے قطع نظر دور حاضر میں اردو ادب میں اس
اقدار کے احیاء تک اپنی بحث کو محدود رکھیں گے اور دور حاضر کو ہم انیسویں صدی کے آخر سے عصر تک
شمار کرتے ہیں۔

خورشید احمد صاحب لکھتے ہیں :-

اردو اگر ایک طرف برصغیر پاک و ہند کے لسانی و ثقافتی ذخیرہ پر مسلمانوں کے فکر اور ان کے تہذیب و تمدن
کے عمل اور تعامل کی پیداوار ہے تو دوسری طرف یہ زبان اور اس کا ادب عصر جدید میں روح اسلام کے اظہار کا
اہم ترین ذریعہ ہے۔ عربی کے بعد اسلام کے دینی ادب کا سب سے بڑا ذخیرہ اسی زبان میں ہے۔ انیسویں صدی
کے وسط سے مسلمانانِ پاکستان و ہند کے افکار و نظریات کا اصل اظہار اردو ہی کے ذریعہ ہوا ہے۔

ہم پھر ایک مرتبہ ۱۸۵۷ء کے انقلاب، تحریکِ مرہٹہ، اس کے اثرات عمل اور رد عمل کی بحث چھوڑ کر بیسویں صدی
کی دوسری دہائی پر آجاتے۔ جہاں پہلی جنگ عظیم کے بعد دنیا بھر میں مختلف تحریکات جنم پتی ہیں، وہاں برصغیر پاکستان
میں بھی مسلمان ایک جہانِ تازہ کی تلاش میں سرگرم ہوتے ہیں اور اس کا سب سے نمایاں اظہار علامہ اقبال کی شاعری
اور ادب میں ہوتا ہے۔ علامہ کی نظم ملامحِ اسلام سامنے رکھیے اور یہ بند دیکھیے ۔

مژدہ اے چہا نہ بردارِ خستِانِ حجاز بعد مدت کے ترے زندوں کو چہر آیا ہے ہوش

پھر یہ غوغا ہے کہ لاساقی شرابِ خاند ساز دل کے نہنگائے سے مغرب نے کر ڈالے خورش

اقبال کا اشارہ جس شرابِ خاند ساز کی طرف ہے اس کی وضاحت صاحبانِ دانش کی اس مجلس میں ضروری

نہیں۔ اقبال کی مثال میں نے اس لئے دی کہ یہ تحریک اچھا حرف شاعری ہی کے ذریعے نہیں دیگر اضافے کے وسیلہ سے بھی پروان چڑھتی ہے، خود علامہ کے خطبات مضامین و مکتوبات ان کے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہیں، بابہ دراصل وہ تحریک تھی جو شاہ ولی اللہ سے شروع ہوئی اور علامہ اقبال تک پہنچی، جہاں ایک طرف علیگڑھ کی تحریک اس دور میں ایک نئی نکری، تہذیبی، ثقافتی اور تانہ نگی شعور کی رودر بن کر سامنے آتی ہے، وہیں طبقہ علماء میں بھی ایک نیا دور شروع ہوا جس کا مقصد یہ تھا کہ قدیم اور جدید کے تصادم سے حتی الامکان گریز کر کے دینی اور ثقافتی ورثہ اسلام کی حفاظت کی جائے، اسلامی انکار، اقدار اور اخلاقی و معاشرتی روایات کی ممکنہ پاسبانی دینی تعلیم اور وعظ و تلقین کے ذریعے کی جائے نیز اس تعلیم کے حاصل کرنے والوں کا پورے ملک میں جابل چیلہ کر کم از کم علم و اخلاق کی اس شمع کو روشن اور اس روایت کو باقی رکھا جائے۔ جسے سیاست اور اختیار و اقتدار کے میدان میں شکست ہو گئی ہے، دیوبند اس رجحان کا نامزدہ ہے علمائے دیوبند میں مثلاً مولانا اشرف علی تھانوی ہیں جن کی تصنیف کتب و رسا، کی تعداد بعض روایتوں میں ڈھائی سو کے قریب بتائی جاتی ہے، تعداد کچھ ہوا اس سے انکار نہیں کہ مولانا اشرف علی نے تعلیمات اسلام جن پر اسلامی اقدار کی بنیادیں استوار ہیں عوام تک پہنچانے میں اپنے قلم سے بڑا کام کیا، قرآن کی حکمت اور فضیلت پر بہت کچھ لکھا، سیرت رسول پاک پر جو ان اقدار کا گھر نور بھی ہے تو صبر کی، علماء کے اس گروہ میں جن میں بعض کا تعلق دیوبند سے ہے۔ بعض کا ندوہ سے، بعض کسی اور ادارہ یا تحریک سے منسلک ہیں، وہیں بکثرت ایسے نام بھی ملتے ہیں جنہوں نے عصر جدید میں اسی خدمت کو انجام دیا۔ شیخ الہند مولانا محمود الحسن، مولانا مناظر حسن گیلانی، مولوی عبدالماجد و دیا آبادی، مولانا محمد الیاس ان میں سے چند نام ہیں، ان کی مستقل تصانیف کی ہی فہرست گناٹی جائے تو خامی طویل ہو جائے گی۔ مثلاً مولانا مناظر حسن گیلانی کی چند تصانیف ہیں۔

۱۔ ہندوستان میں مسلمانوں کا نظام تعلیم و تربیت - ۲ جلد

۲۔ سوانح قاسمی - ۳ جلد

۳۔ تذکرہ شاہ ولی اللہ

۴۔ الدین الیقیم

۵۔ ابنی القیام

۶۔ مقالات و بیانی

۷۔ تدوین حدیث۔

۸۔ امام ابوحنیفہ کا سیاسی کا نامہ۔

۹۔ مسلمانوں کی فرقہ بندیوں کا افشاں۔

۱۰۔ مولانا مجاہد کے بے شمار مضامین کے علاوہ۔

۱۔ تفسیر مجاہدی - ۲ جلد

۲۔ قصص و مسائل۔

۳۔ سفرنامہ حجاز۔

۴۔ جیلانٹ قرآن - ۵، جغرافیہ قرآن - ۶، اعلام القرآن - ۷، سیرت ابنی قرآن کی روشنی میں۔

یہ تو میں نے شالاً عرض کیا، ایک طبقہ ان لوگوں کا تھا جو اسی دور میں سیاسی میدان میں نمایاں تھے لیکن بقول غوثیہ احمد اسلامی ایجاد اور اسلامی قومیت کے تصور کی صورت گری میں انہوں نے بڑا مؤثر کردار ادا کیا مثلاً وہ حضرات جو تحریک خلافت یا جدوجہد آزادی کی تحریک سے وابستہ تھے اور جن کی کوششوں سے اسی مصنف کے بقول مسلمانوں میں یہ شعور اجاگر ہوا کہ وہ مسلمان پہلے صرف مسلمان تھے اور اس کے بعد ہندوستانی پھر مسلمانوں کی ایک اور تنظیم ابھری جس کے سربراہ علامہ غایت اللہ خان مشرقی تھے جن کی نظر میں تعمیر ملی کا صرف ایک نسخہ تھا اور وہ نسخہ اسلام تھا۔ انہوں نے اپنے خیالات تفصیل سے تذکرہ میں پیش کئے ہیں۔ اسی طرح کی ایک دہ تحریک ہے جس کے بانی سید ابوالاعلیٰ مودودی ہیں، جن کی مقبول ترین کتاب دینیات اور خطبات میں تفہیم القرآن تفسیر قرآن ہے اس مکتبہ فکر سے بہت سے حضرات وابستہ رہے اور انہوں نے مسلمانوں میں اسلام کی روح کو بیدار کرنے اور بالخصوص نوجوان مغربی تعلیم یافتہ طبقہ میں ان خیالات کے پھیلانے میں بڑی خدمت ادا کی۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا اسلامی اقدام کے حیا کی تحریک صرف اداروں، جماعتوں اور تحریکوں تک محدود نہیں ہماری جدید ادبی تاریخ میں ایسے لوگ بھی ہیں جیسے مولانا فضل الحسن حریز موبانی، مولانا ظفر علی خان اور ان جیسے اور لوگ بھی جن کی زندگی اسلام کی عملی تفسیر تھی میں یہاں قصداً صرف ان مصنفوں اور ادیبوں، شاعروں اور نقادوں کا ذکر نہیں کر رہا جو اس روایت کے علمبردار ہیں۔ ان لوگوں نے ناول لکھے ہیں، انہوں نے نعت گوئی کے فن کو نئی وسعت بخشی ہے، انہوں نے تنقید میں ان رجحانات کو رد کیا ہے جو ادب اور ترقی پسندی کی آڑ میں دراصل اسلام اور اس کی اقدام پر آخری وار کے استعمال کئے گئے تھے، ہماری ادبی تاریخ شاہد

ہے کہ ان میں سے بہت سے لوگ اب بحمد اللہ مسلمان ہو گئے ہیں اور ان کا رہنے والا کے افانڈنگارفران
حکیم کی تفسیر رکھ رہے ہیں۔

یہ بات محض اس نقطہ نظر سے اہم نہیں کہ آج ہم پاکستان میں ایک مکمل اسلامی ضابطہ حیات رائج کرنے کے
لئے کوشش کر رہے ہیں، اور بعض حضرات محض خوف سے یا محض لالچ سے محض بعض حاصل ہونے والے فوائد
کی امید میں اپنی ادنیٰ تخلیق کو اسلامی اقدار کے احیاء کا ایک ذریعہ بنا رہے ہیں۔ اس مختصر سے جائزہ کا مقصد
یہ واضح کرنا تھا کہ برصغیر پاک و ہند میں بقول مولانا حالی "صدق و صفا" کے چمٹے میں جو گندگی شامل ہو گئی ہے
اسے دور کیا جائے، اس کے منابع کو تلاش کیا جائے تاکہ یہ صورت پیش نہ آئے، یہ تحریک جو شاہ ولی اللہ سے
شروع ہوتی ہے جسے سید احمد شہید اور سید اسماعیل شہید کی تحریک جہاد اپنے خون سے پروان چڑھاتی ہے
جسے ۱۸۵۷ء کے علماء و قید و بند کی محبتوں اور پھانسیوں کے سامنے قبول کرتے ہیں، ایک مسلسل عمل اور زندہ تحریک
ہے، یورپ، امریکہ، افریقہ اور مشرق بعید میں اسلام کا دوسرا جہاد بھی اسی تحریک کا ایک حصہ ہے اور آج دنیا کی
مختلف زبانوں میں اس کے بارے میں جو کچھ تحقیق ہو رہی ہے، اس کا ایک بڑا ماخذ ہمارا اردو

ادب ہے۔ کوئی شخص کم از کم پچھپے دو سال میں برصغیر پاکستان و ہند کے مسلمانوں کے افکار خواہ سیاسی ہوں تعلیمی یا
تہذیبی ان کے ماخذ کا سراغ لگانا چاہتا ہے تو وہ اردو ادب کو نظر انداز نہیں کر سکتا، خواہ اسے سربسب تک تعانیف کا
مطالو کرنا ہو یا علی گڑھ سکول کے دوسرے اکابر خواہ اسے ننائی شبلی، ندوۃ العلماء، لکھنؤ اور دارالمصنفین اعظم گڑھ کا خواہ
ناکار تحریک کا خواہ شرمی اور شگھٹن کی جوابی تحریکات کا، خواہ تبلیغی جماعت یا جماعت اسلامی کا اور چاہے دیوبند علمائے
کرام کا یا بریلوی حضرات کے افکار و خیالات کا، خواہ نیشنلسٹ مسلمانوں کا یا مسلم لیگی مسلمانوں کا، وہ آج کے اردو ادب کے ہی
دینی پس منظر کو نظر انداز نہیں کرتا جو ان تمام تحریکات، افکار و خیالات پر اثر ڈالتا ہے۔

اس حقیقت کا اندازہ لگانے کے لئے صرف آنا کافی ہے کہ ہم برصغیر پاک و ہند کی اس تحریک سے جسے
ادب میں ترقی پسند تحریک کہا جاتا تھا، آج تک اردو ادب کے سفر کا مقرر جائزہ لے لیں۔ اس دور میں ترقی پسندی
کے نام پر ادب میں جن رجحانات کو داخل کرنا مقصود تھا وہ صرف عربی یا صرف جنسیت نہ تھی، اس کے نمونے اردو
ادب کیا دنیا کے ہر ادب میں مل جاتے ہیں نہ اس کا مقصد محض ایک خاص سیاسی نظریہ کی تبلیغ تھی جسے اس زمانے
میں مارکسی نظریہ حیات کہتے تھے بلکہ اس کا ایک بنیادی عنصر مذہب کا استہزاء اور مذہبی اقدار کی تضحیک و تذلیل تھی، بیشک
ہماری شاعری میں بعض اثرات کے تحت ایسے عناصر پہلے ہی داخل ہو چکے تھے جو ضامن اسلامی کی تضحیک کے رجحان کو

ظاہر کرتے ہیں، مثلاً شراب اسلام میں حرام ہے، لیکن ہماری شاعری بادہ و جام سے بھری پٹری ہے بلاشبہ ہمارے بعض شعرا پاک باز تھے اور انہوں نے ان استعاروں کو محض مروجہ شاعرانہ استعاروں کی حد تک استعمال کیا تھا، شاعرانہ تشوہی کی بعض مثالیں علامہ اقبال تک کے یہاں ملتی ہیں، اسی طرح رند کو زہد پر ترجیح، کبوتر ڈھاکر بت خاد بنانے کی دعوت، بلکہ اس سے آگے بڑھ کر وہ منزل کہ میر نے فرمایا تھا۔

میر کے دین و مذہب کا کیا پوچھتے ہو تم ان نے تو
تشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

اگر ترک اسلام واقعی ترک اسلام ہو تو ایسا شخص تو مرتدا اور واجب القتل ہو گا، لیکن ان میں کسی شاعر، افسانہ نویس، ناول نگار، نقاد نے بازی بار لیش بابا ہم بازی دالی بات نہ کی تھی، یہ شرف ہمارے اس دور کے ترقی پسند شاعروں کو نصیب ہوا، اس کی ایک مثال ن. م۔ راشد کی شاعری ہے جن کے پہلے مجموعے پر اسی زمانہ میں جب وہ پہلی مرتبہ طبع ہوا تھا، آل انڈیا ریڈیو سے بصرہ کر کے کیا گیا۔ ترقی پسندوں کے نزدیک انہوں نے گناہ گاروں کی فہرست میں اپنا نام لکھوا دیا تھا، بات صرف اتنی تھی کہ راشد صاحب کو اپنی ایک نظم میں نور بال اللہ خدا جی اذگھتا نظر آ رہا تھا، ہم سالوں سے تو یہی پڑھتا تھا کہ لاتاخذ وسنة کولانوم کہ اسے مزیند آتی ہے، اذگھ، اور نہ اس سے شاعری میں کوئی مزہ پیدا ہوا تھا، پھر ن. م۔ راشد صاحب اس حلقے کے پیر منال بنے، حال میں ان کا انتقال ہو چکا ہے، سنا ہے کہ ان کے فرمانے کے مطابق ان کی لاش کو اسلامی طریقے پر تجہیز و تکفین کی بجائے جلایا گیا، ہم جیسے کچھ ملاؤں کے خیال میں اس آغاز کا یہی انجام ہونا تھا، تفصیل دیکھا ہو تو ترقی پسند شاعری پر میرا وہ مضمون دیکھ لیجئے جو غالباً اسی زمانہ میں نگار میں شائع ہوا تھا، اور پھر دوسرے رسالوں میں نقل ہوا تھا اور شاید میر سے ہی کسی مجموعہ مضامین میں شامل ہے۔ ان حضرات کے ایک ناقد نے لکھا ہے کہ انہیں ایک ایسی جگہ کی تلاش ہے جہاں خیر اور شر کے تصورات نہ ہوں، طاقتیں ان کے نزدیک صرف دو ہیں، جنس اور جنسی تشنگی اور ان کی وجہ سے خواہش مرگ۔

یہ ساری تحریک اردو زبان کے مزاج کے خلاف تھی اور اسی لئے بیرونی طاقتوں، سرمایے اور سرپرستوں کے باوجود اس ماحول میں ندپ نہ سکی اور تحریک بہت جلد تحریک کی حیثیت سے ختم ہو گئی، اب اس کی جگہ ایک نیا محاذ کھولا جا رہا ہے۔ اسلامی ادب کیوں؟ ادب کو اسلامی اور غیر اسلامی خالوں میں تقسیم کیا جاتا ہے، ادب کو صرف ادب رہنا چاہئے، یہ ان لوگوں کی آواز ہے جو اب دعوے بدل کر سامنے آ رہے ہیں، ایک ایسی مملکت میں جو اسلام کے نام پر بنی ہے جس کا نظام حکومت اور نظام زندگی اسلام ہی کے تابع ہو سکتا ہے وہاں کا ادب اسلامی نہ ہو گا، تو کی ہو گا، یہی لوگ کہتے ہیں کہ ادب کو زندگی

کا ترجمان ہونا چاہئے۔ اسے حقیقت کی عکاسی کرنی چاہیے۔ اگر یہ سچ ہے تو پھر پاکستانی ادب اسلامی ہی ہوگا کیونکہ ہماری زندگی کی اساس جب اسلام ہوگا اور ہماری تدبیر جب اسلامی تدبیریں ہوں گی اور ہمارا ادب جن کی ترجمانی کرے گا تو پھر اسے آپ کیا کہیں گے، کیا آج ہمارا ادعا ہے اسلام محض ایک لغو ہے اور اس کی کوئی حقیقت نہیں اور کیا پاکستان کے قیام کے لئے جو قربانیاں دی گئیں، جو خون بہایا گیا اور آج بھی اس کی سزائیں مسلمانوں کا خون مراد آباد، علی گڑھ، دہلی، امرتسر، بریلی، الہ آباد میں بہہ رہا ہے وہ محض دھوکا دینے اور دھوکا کھانے کے لئے بہایا گیا تھا یا حقیقت میں برصغیر پاکستان و ہند کے مسلمان ایک ایسی مملکت کی تعمیر کیلئے جان و مال عزت و آبرو، عیش و آرام سب کی بازی لگا رہے تھے۔ جہاں وہ اپنی زندگی اپنے نظام کے تحت گزار سکیں اگر یہ صحیح ہے تو ہمارا ادیب ان کی اقدار کی ترجمانی کرے گا اور اسے ایسے ہی کرنا چاہئے۔ اگر ایسا وہ نہیں کرتا تو وہ پاکستانی ادیب، پاکستانی شاعر یا پاکستانی نقاد نہیں ادب کا بازی گر ہے اور دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا۔!

ادیب اور مملکت

ڈاکٹر ابو الحیر کشفی

ادیب اور مملکت کی بحث اس اعتبار سے خاصی پرانی ہے کہ فرد اور مملکت کے رشتہ پر عہد یونان سے اب تک غور کیا گیا ہے، اور یہ بحث ادیب کا احاطہ بھی کر لیتی ہے کیونکہ ادیب فرد کی فردیت کا ترجمان رہا ہے۔ ادیب یا کسی بھی فرد کا مملکت سے کیا رشتہ ہے؟ اس سوال کے جواب کا تعلق ریاست کی حیثیت ترکیبی سے ہے۔ مطلق العنان بادشاہت یا بحیثیت اشتراکی ریاست میں فرد، بادشاہ یا اشتراکی جماعت اور اشتراکی ریاست کے مقاصد کا آلہ کار ہوگا۔ کسی جمہوری نظام میں ادیب مملکت سے وفادار ہونے کے ساتھ ساتھ اپنے ضمیر کی روشنی میں حکومت کے ان اقدام کی مخالفت بھی کر سکے گا جو مملکت کے جمہوری مزاج اور روایات کو بدلیں یا مجروح کریں۔

ہمارے دور میں مملکت، حکومت اور قوم کی اصطلاحیں بڑی حد تک مترادف اصطلاحوں کی حیثیت سے استعمال کی جا رہی ہیں۔ اب ان اصطلاحوں کی جگہ سیاسی نظام (POLITICAL SYSTEM) کی اصطلاح کو سیاسیات کے علماء استعمال کرنے لگے ہیں۔ وہ اس اصطلاح کو اس بنیاد پر ترجیح دے رہے ہیں کہ یہ اصطلاح کسی سماج میں انسان کی تمام سیاسی سرگرمیوں کا احاطہ کر لیتی ہے اور صرف حکومت کے اداروں تک محدود نہیں رہتی۔

سیاسی نظام کی اصطلاح معاشرے اور حکومت و مملکت کے رشتے کو معاشرہ کی وحدت کے پس منظر میں سمجھنے اور سمجھانے کی ایک کوشش ہے۔ انسانی معاشرہ کا ارتقائی نقطہ ریاست یا مملکت ہے کسی بھی معاشرہ کو اپنی اقدار کی بقا اور ترویج کے لئے قوت کی ضرورت ہوتی ہے۔ ریاست اسی قوت کا مظہر ہے۔

حضور نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم نے مکہ میں اسلامی معاشرہ کی تشکیل کا آغاز کیا۔ لیکن یہ حقیقت جلد ہی واضح ہو گئی کہ اسلام پر مکمل عمل کرنے کے لئے اقتدار سیاسی کا حصول لازمی ہے۔ حضور نبی کریم صلی اللہ علیہ وسلم

کی ہجرت اسلامی ریاست کے قیام کی طرف پہلا قدم تھی۔ نبی اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے مدینہ میں اس ریاست کی بنیاد رکھی۔ اور یہ ریاست اللہ کے اس وعدے کے مطابق تھی کہ تم میں سے جو ایمان لائے اور نیک اعمال کرے، اللہ انہیں حکومت اور استخلاف فی الارض عطا کرے گا۔ جس طرح اس نے پہلے کیا ہے (سورہ النور آیت ۵۵) اس سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ حکومت اور نبوت اور مذہب و مملکت کا آپس میں کیا گہرا رشتہ ہے حضور اقدس صلی اللہ علیہ وسلم سے پہلے کئی جلیل القدر انبیاء علیہم السلام کو اقتدار ریاست عطا کیا گیا کیوں کہ انبیاء علیہم السلام معاشرے کی اصلاح کے لئے تشریف لاتے ہیں اور ریاست اس قوت کا مظہر ہے جو معاشرہ میں انقلاب برپا کر دیتی ہے۔

حضور اقدس صلی اللہ علیہ وسلم نے اسلام اور حکومت و اقتدار کے رشتے کے سلسلہ میں ارشاد فرمایا کہ "الْإِسْلَامُ وَالسُّلْطَانُ أَخَوَانٌ تَوَاحَا" یعنی مسند عن جابر رضی اللہ تعالیٰ عنہ "اسلام اور حکومت تو ام بھائیوں کی طرح ہیں" دونوں ایک دوسرے کی تکمیل کرتے ہیں۔ اسلام بنیاد ہے اور مملکت اس کی حفاظت کرتی ہے۔

(۲)

مدینہ کی اسلامی ریاست ہمیں اسلام اور مملکت و سیاست کے اسی بنیادی رشتے کو یاد دلاتی ہے۔ بد قسمتی سے اسلام کی تاریخ عہد خلافت راشدہ کے بعد ملوکیّت اور شخصی حکومت کی تاریخ بن گئی۔ اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ ارباب فکر اور اہل قلم کی اکثریت نے اسلام اور ریاست کے رشتہ کو فراموش کر کے درباروں سے اپنا رشتہ جوڑ لیا۔ ویسے یہ اللہ کا انعام ہے کہ اسلام کے حقائق کو پیش کرنے والے ہر دور میں رہے، خواہ دار و رسن ہی ان کا مقصد مضہرا ہو۔

پاکستان کا قیام اسلام کی تاریخ کا ایک عظیم واقعہ ہے۔ ایک ایسا عظیم واقعہ جو پہلی صدی ہجری اور چودھویں صدی ہجری کو ہم رشتہ کر دیتا ہے۔ پاکستان کی جدوجہد کی تاریخ اور اس جدوجہد کے قائد کے ارشاد اس حقیقت کو واضح کر دیتے ہیں کہ پاکستان کے وجود میں آنے کا مقصد اسلام کو اپنی زندگی اور ریاست کام کوئی نقطہ بنانا تھا۔ اسی مملکت جس میں وحی الہی کی روشنی میں معاشرے اور ریاست کی تفصیلات اور جزئیات مرتب کی جائیں۔

انسانی فکر پر اسلام کے عظیم ترین احسانوں میں یہ احسان بھی شامل ہے کہ اس نے سیاست کو بھی روحانیت

عطا کر دی۔ اسلام میں روحانیت صرف خدا اور بندے کے باہمی رشتہ تک محدود نہیں بلکہ یہ روحانیت فرد اور فرد اور فرد و معاشرہ اور فرد و ریاست کے درمیان حقوق و فرائض کا تعین اس طرح کرتی ہے کہ ایک طرف فرد کی شخصیت کا نشوونما ہو سکے اور دوسری طرف ایسا سیاسی اور سماجی ڈھانچہ قائم ہو سکے جس کی بنیادی خصوصیت توازن و عدل ہو۔ انسان ایک سیاسی اور سماجی وجود ہے۔ اور اسی لئے اسلام فرد کو معاشرہ کے ایک رکن کے طور پر دیکھتا ہے۔ اسلام کی اس کلیت نے فرد اور معاشرہ کی اس کشمکش کو ختم کر دیا جو دوسرے فکری اور سیاسی نظاموں میں ملتی ہے۔ اسلام میں سیاست کا تعلق امر و نہی کے نفاذ اور روکنے سے ہے۔ اسلامی مملکت رہنمائی کے ذریعے لوگوں کے مصالح کی نگہداشت کرتی ہے۔ جب ہم اسلام سے دور ہوئے تو سیاست میں تبلیہ کے پہلو شامل ہونے لگے اس کا اندازہ اس حقیقت سے ہو سکتا ہے کہ آج ہماری زبانوں میں سیاست کا لفظ کن معانی میں استعمال کیا جاتا ہے۔ فارسی اور اردو میں سیاست گری کا لفظ سفاکی کے ہم معنی ہے اور کبھی ہمارے بزرگوں نے سیاست کو اخلاق اور سیرت اور تربیت کا شعبہ قرار دیا تھا (ملاحظہ ہو سلوک الممالک فی تدبیر الممالک)

مسلمان مفکروں نے قرآن حکیم اور دانش نبوی صلی اللہ علیہ وسلم کی روشنی میں مملکت اور اس کے حدود کا تعین انسانی معاشرہ کے پس منظر میں کیا۔ فارابی نے سیاست المدنیہ میں انسانوں کے اجتماع اور باہمی تعاون کی ضرورت کو ریاست کی بنیاد قرار دیا۔ اخلاق نامری میں ہمیں انسانی تمدن کے فروغ کے لئے باہمی تعاون کی ضرورت کا احساس دلایا گیا ہے۔

(۳)

جیسا کہ شروع میں عرض کیا گیا ادیب اور مملکت کے رشتہ کا تعلق مملکت کی ہیئت اور مقاصد سے بہت گہرا ہے۔ مملکت اور اسلام کے تعلق کی نشاندہی کے بعد میں مختصراً اسلامی مملکت کے مقاصد و مزاج کو پیش کرنے کی کوشش کروں گا۔ اس گفتگو سے ادیب اور مملکت کا تعلق خود بخود واضح ہو جائے گا۔ کیوں کہ ادیب کا اصل کام انہیں مقاصد کو تخلیقی انداز میں پیش کرنا، اور ایسی ذہنی و فکری فضا پیدا کرنا ہے جس میں یہ مقاصد کسی اور مزاج طاقت سے نہ دبنے پائیں۔

اسلامی ریاست حریت انسانی کی ضمانت ہے۔ قرآن حکیم نے واشکاف الفاظ میں یہ اعلان فرما دیا ہے کہ ”ہم نے خواہ کسی کو حکومت و نبوت ہی کیوں نہ عطا کی ہو، اسے یہ حق نہیں پہنچتا کہ وہ انسانوں سے اپنی بندگی کر لے“ اسلامی ریاست میں وحی الہی کو بنیادی اور رہنما اصولوں کی حیثیت حاصل ہے۔ ان رہنما اصولوں کو رسول اپنے عمل کے ذریعہ عمل کے قالب میں ڈھالتا ہے اور اجمال کو تفصیل عطا کرتا ہے۔ وہ مملکت جو اللہ اور رسول کے احکام

کو نافذ کرائے اس کی اطاعت مسلمانوں پر واجب ہے۔ لیکن اسلام اللہ کے سوا کسی اور کو مطاع قرار نہیں دیتا۔ خود رسول کی اطاعت، اللہ کی اطاعت کی عملی صورت ہے۔

سورۃ النساء (۵۸) آیت میں اسلامی ریاست کا یہ بنیادی اصول بیان کر دیا گیا ہے۔

”اے ایمان والو! اطاعت کرو اللہ کی اور اطاعت کرو

رسول کی، اور ان لوگوں کی جو تم میں سے صاحب امر ہوں

پھر اگر تمہارے درمیان کسی معاملہ میں نزاع ہو جائے

تو اللہ اور رسول کی طرف اس معاملہ کو پھیر دو۔“

یوں اسلام میں اولی الامر کی اطاعت مشروط ہے حضور صلی اللہ علیہ وسلم کا ارشاد ہے۔

لا طاعة الا لله، انما اطاعہ فی المعروف (مسلم و بخاری)

”معصیت میں کسی کی اطاعت نہ کرو، اطاعت صرف معروف باتوں میں کی جائے گی۔“

حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کے اس ارشاد سے یہ بات بھی نکھر کر سامنے آگئی کہ حکومت ایسی

بھی ہو سکتی ہے جس کے بہت سے احکام معروف کے دائرے میں آتے ہوں اور کچھ احکام معصیت

کے زمرے میں شامل ہوں۔ ایسی صورت میں یہ ارباب علم، دانشوروں اور ادیبوں کا فریضہ ہوگا کہ وہ

معروف کو منکر سے الگ دکھائیں۔ سورۃ آل عمران میں ارشاد ہوا ہے کہ:-

”تم میں کچھ لوگ ایسے ضرور ہوں جو نیکی کی طرف بلائیں،

معروف کا حکم دیں اور برائیوں سے روکتے رہیں۔“ (آیت ۱۰۴)

مجھے اس آیت مبارکہ میں ادیب اور مملکت کے رشتہ کا ایک جہاں آباد نظر آتا ہے، اور اسی کے

ساتھ یہ آیت ادیبوں، عالموں اور دانشوروں کے لئے منشور الہی کا درجہ رکھتی ہے۔ ادب اپنے تمام

سماجی پہلوؤں اور ممکنات و مضمرات کے ساتھ اعلان حق اور دعوت معروف ہی تو ہے۔ ادب روشنی

فکر و نظر کا نام ہے۔ ادب اندھیروں، ظلمتوں اور بے انصافیوں کے خلاف جہاد ہے۔ جو امت

مسلمہ میں خیر کی دعوت دے گی۔ معروف کا حکم دے گی اور منکر سے روکے گی، ظاہر ہے کہ اس کا

ہر اول دستہ ادیبوں پر مشتمل ہوگا۔

میں نے خاصاً ادبی نظریاتی بحث چھیڑنے کی جگہ اسلامی مملکت کے حوالے سے ادیب اور مملکت کے رشتہ کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اسلام ہمارا اور ہماری سرگرمیوں کا حوالہ اور (FRAME OF REFERENCE) ہے۔ میں نے اس گفتگو میں نظریہ اور اپنی مملکت اور نظریاتی مملکت جیسی اصطلاحوں کے استعمال سے بھی گریز کیا ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ یہ مغربی اصطلاحیں ایسا لباس ہیں جن کا اسلام کی قامت موزوں سے کوئی تعلق نہیں۔

اس مرحلہ پر مناسب ہو گا کہ میں اسلامی مملکت کے مقاصد کی طرف بھی چند اشارے کر دوں۔

اسلام کی سیاسی نظام، یعنی اسلامی مملکت، انسان کو غیر اللہ کی اطاعت سے نجات دلو کر حریت انسانی کے لئے ایک ضمانت بن جاتی ہے۔ تکوین آدم، مساوات اور حریت انسانی وہ بنیادی اقدار ہیں جن پر اسلامی معاشرہ اور ریاست کی عمارت قائم ہے۔ ان اقدار کی تخلیقی تعبیر و توضیح اور ان کا تحفظ اسلامی مملکت میں ادیب کا بنیادی فریضہ ہو گا۔ یہی وہ اقدار ہیں جن کی عظمت اور فوقیت کا احساس جو صدیوں بعد خسران و ابتلا میں مبتلا انسانیت کو اب ہوا ہے۔

اسلامی مملکت ایک فلاحی مملکت ہو گی۔ قرآن کریم کا ارشاد ہے: ”بقا صرف ان چیزوں کے لئے ہے جن میں نوع انسان کے لئے منفعت ہو۔ یہ بات بارش کے سلسلہ میں کہی گئی ہے اور اب پر بھی پوری طرح صادق آتی ہے کیونکہ ادب ذہن انسان کے لئے بارش کے قطروں کی طرح شادابی کا پیغام بر ہے۔

اس جملہ مغرضہ کے لئے معذرت خواہ ہوں۔ بات ہو رہی تھی اسلامی مملکت کے فلاحی پہلو کی۔ اسلام میں فلاح کا تصور روئی، کپڑے اور مکان تک محدود نہیں، بلکہ اسلامی ریاست کا فریضہ یہ بھی ہے کہ اپنے شہریوں کی صلاحیتوں اور امکانات ذہنی و عملی کی تکمیل اور اظہار کے وسیلے فراہم کرے۔ اسلامی مملکت تو اپنے آپ کو اپنے حدود میں بسنے والے انسانوں کی فلاح تک ہی محدود نہیں رکھتی، بلکہ ہر ذی حیات کی فلاح اور زندگی کی ذمہ داری قبول کرتی ہے۔ حضرت عمر فاروق رضی اللہ تعالیٰ عنہ نے ارشاد فرمایا تھا کہ خدا کی قسم اگر دجلہ کے کنارے ایک کتابھی بھوک سے مرجائے تو اس کی ذمہ داری عمر پر ہو گی۔

اسلامی مملکت اپنے شہریوں کی زندگی، عزت اور حیثیت عرفی کے لئے بھی ذمہ دار ہو گی۔ انسانی زندگی کی حرمت کے بارے میں ارشاد ربانی ہے کہ ”جس نے ایک انسان کی جان بچائی یوں سمجھو کہ اس نے نوع

اسلامی مملکت میں ادیب ان تمام مقاصد کے حصول اور تکمیل کے لئے اپنا فن اور قلم استعمال کریگا اسلام نے انداز کلام کے سلسلہ میں جو رہنما اصول عطا کئے ہیں ان کا تعلق صرف گفتگو اور لبول چال ہی سے نہیں بلکہ تحریر اور انداز بیان سے بھی ہے ”قولوا للنا حسن“ لوگوں سے اچھی باتیں کہو۔ اس ارشاد باری تعالیٰ کے الفاظ میں ادیب کی منزل موجود ہے اور اچھی باتیں اچھے الفاظ میں ادا کی جائیں۔ یہی قرآنی اصطلاح میں قول معروف ہے۔

قرآن کریم ضبط نفس اور تزکیہ نفس پر زور دیتا ہے۔ اس بنیادی اصول سے ہمیں یہ ادبی حقیقت معلوم ہوتی ہے کہ ادیب کو بھی اپنے اظہار کے اسالیب وضع کرنے میں ضبط اور تزکیہ سے کام لینا چاہیے۔ یوں ریاضت اور فن اور نفس ادب، اسالیب بیان اور نفس مضمون۔ یہ سب باتیں ضبط کے تحت آجاتی ہیں۔ اقبال نے یہی بات اپنے اسلوب خاص میں یوں کہی تھی۔

نالہ ہے طبل شوریدہ تراخام ابھی

اپنے سینے میں اسے اور ذرا تھام ابھی

اسلامی مملکت کے تین مقاصد ایسے ہیں جن کی اہمیت کے پیش نظر میں ان کا ذکر آخر میں الگ سے کر رہا ہوں۔ یہ مقاصد ہیں مساوات، انصاف کا حق اور حکومت میں شرکت کا حق، اسلامی مملکت میں ان حقوق کے تحفظ کے لئے ادیبوں کو اپنے تمام تر شعور اور آگہی کے ساتھ قلم اٹھانا ہوگا۔ عدل اسلام کا ایک نہایت بنیادی تصور ہے۔ اس کائنات کی تخلیق سے لے کر مسائل حیات انسانی تک۔ ہر جگہ عدل کا اصول کارفرما نظر آتا ہے۔

اسی عدل کا منطقی ثمرہ مساوات ہے۔ اسلامی مملکت اپنے تمام شہریوں کے ساتھ مساوات برتے گی کسی خاص خطے یا خاندان میں پیدائش کے اتفاق یا حادثہ کی بنا پر کسی کے ساتھ نہ تو ترجیحی سلوک کیا جاسکتا انسانی کی جان بچالی اور جس نے ایک انسان کو ناحق قتل کیا گویا اسی نے ساری انسانیت کو قتل کر دیا۔ شہریوں کی حیثیت عرفی کا اس درجہ احترام کیا گیا کہ لعن لعن پر لعنت بھیجی گئی اور حکم دیا گیا کہ ”دوسروں کو بڑے ناموں سے نہ پکارو“ قرآن حکیم نے انسان کو اس کے تمام بنیادی حقوق شہریت عطا کئے ہیں۔ ان میں اس کے گھر اور خلوت کا احترام بھی شامل ہے۔ مسلمانوں کو تاکیہ لگائی ہے کہ اجازت کے بغیر کسی کے گھر میں داخل نہ ہوں۔

ہے اور نہ ہی کسی کے خلاف امتیاز برتا جا سکتا ہے کسی عیسوی مدت میں مختلف علاقوں کے درمیان توازن اور مساوات کی خاطر پس ماندہ طبقہ یا علاقے کو عام ملکی اور قومی سطح پر لانے کی کوشش بالکل الگ چیز ہے۔ اس عدل اور مساوات کے حصول کا اعلیٰ ثبوت یہ ہو گا کہ مملکت کے افراد کو بلا کسی امتیاز کے کار حکومت میں شرکت کے مواقع حاصل ہیں یا نہیں، اسلامی مملکت میں کاروبار حکومت میں شرکت اس کے شہریوں کا حق ہے۔ اور یہ ادیب کا مفکر سرفریضہ ہو گا کہ وہ اس حق کے اصول کے لئے اپنے قلم کو موثر ہتھیار کے طور پر استعمال کرے تاکہ وہ شاد کہم فی الامم (ال عمران: ۵۹) اور مرہم شوریٰ بینہم (الشوریٰ: ۳۸) پر عمل ہو سکے۔ یہ مشاورت موثر ہونی چاہیے، حکمرانوں کی مرضی کے تابع نہیں۔ اور آج مسلم ممالک میں ہمیں شوریٰ کی کمی ہر جگہ بہت مہیب صورت میں نظر آتی ہے۔ ان قرآنی احکام اور خلفائے راشدین کی مثالوں کے ہوتے ہوئے حکومت میں عوام کی شرکت سے خوف غیر اسلامی اور نام فکر کی دلیل ہے۔ ادیبوں کا آج سب سے بڑا کام یہ ہے کہ وہ حکومت میں عوام کی شرکت کے لئے ذہنی اور فکری جدوجہد کریں۔

آخر میں آپ کا شکریہ ادا کرنے کے ساتھ ساتھ میں یہ عرض کروں گا کہ اسلامی مملکت کے مقاصد کی تکمیل میں ادیبوں سے زیادہ موثر کردار شاید اور کوئی ادا نہیں کر سکتا، کیونکہ اسلام کے تخلیقی عناصر اور حیات آفرین پیغام کو پوری طرح سمجھنے کے لئے تخلیقی ذہن درکار ہے۔ تخلیقی ذہن جو ادیب کی دولت بیدار ہے۔

کتابیات

۱۔ اسلام کا نظریہ حیات۔ ڈاکٹر خلیفہ عبدالحکیم۔ ترجمہ۔ قطب الدین احمد

ادارہ ثقافت اسلامیہ لاہور۔

۲۔ اردو دائرہ معارف۔ اسلامیہ جلد دہم۔ دانش گاہ پنجاب لاہور۔

۳۔ الفاروق۔ شبلی نعمانی۔ شیخ غلام علی اینڈ سنز

4- COMPARATIVE POLITICS. A DEVELOPMENTAL APPROACH
BY ALMOND AND POWELL OXFORD AND IBH PUBLISHING CO

5- AUTHORITY AND THE INDIVIDUAL BY RUSSELL

BERTRAND GEORGE ALLEN AND UNWIND LTD

اُردو ڈرامے میں قومی تشخص کا عنصر

میرزا ادیب

اس عنوان میں جہاں تک ڈرامے کا تعلق ہے اس کی وضاحت کی ضرورت نہیں کہ جو تشخص بھی ادب کا طالب علم ہے۔ وہ ڈرامے کو ادب کے اصناف سے تمیز کر سکتا ہے البتہ یہ بات سمجھنا ضروری ہے کہ قومی تشخص سے مراد کیا ہے۔ کیونکہ جب تک ہمارے ذہنوں میں ان دو لفظوں کا مفہوم واضح نہ ہو جائے ہم اردو کے ان ڈراموں کی نشاندہی نہیں کر سکتے جو قومی تشخص سے بہرہ مند ہیں۔ یا قومی تشخص کے باب میں جن کے نام گولائے جاسکتے ہیں۔

قومی تشخص کا عام مفہوم ہے۔ قومی سطح پر کسی ادب پارے یا کسی بھی ذہنی عمل کی پہچان، ظاہر ہے قوم کا ایک فرد جس عمل میں بھی اپنی ذہنی صلاحیت صرف کرتا ہے۔ قوم کے ایک فرد کی حیثیت سے کرتا ہے۔ اس لئے اس کا یہ عمل اس کی اپنی قوم کے مخصوص اوصاف سے محروم نہیں ہو سکتا۔ مگر یہ کوئی قاعدہ کلیہ نہیں ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ ہر فرد قوم سے باطنی سطح پر اس طرح مربوط نہیں ہوتا کہ وہ جو کچھ بھی کرے اس سے لازماً قومی جذبات و احساسات ہی کی ترجمانی ہو۔ اس کی سوچ قوم کی اجتماعی سوچ سے الگ بھی ہو سکتی ہے وہ اس طرح نہیں سوچ سکتا۔ جس طرح افراد قوم سوچتے ہیں۔ یہ سوچ اپنے انہماک کا نیا سے نیا اور منفرد سے منفرد اسلوب ڈھونڈ سکتی ہے لیکن اسلوب کی انفرادیت قومی سوچ سے اپنا رابطہ منقطع نہیں کر سکتی۔

قومی تشخص کی اپنے قومی تناظر میں مراحت کرنا چاہیں تو اسے پاکستانیت کہہ سکتے ہیں تو ہمیں ان اردو ڈراموں کا ذکر کرنا ہو گا۔ جس میں پاکستانیت کی روح برسر عمل ہے یا جو پاکستانی نقطہ نظر سے لکھے گئے ہیں۔ اس مفہوم کو اس طرح بھی کہا اور لکھا جاسکتا ہے کہ ہمیں اردو کے ایسے ڈراموں کی تلاش ہے جو پاکستانی پہچان کے مظہر ہیں۔

ایک فرانسیسی ادب پارہ فرانسیسی ہوتا ہے۔ اپنی سپرٹ کے لحاظ سے ایک روسی ادب پارے کو ہم

فرانسیسی نہیں، روسی ہی کہیں گے۔ یہ کیوں؟ یہ اس وجہ سے کہ ایک فرانسیسی ادب پارے میں وہ خصوصیات ہوتی ہیں جو روسی ادب پارے میں نہیں ہو سکتیں۔ یا ایک روسی ادب پارے کو ہم اس بنا پر روسی کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس قوم کی ترجمانی کرتا ہے جو روس میں آباد ہے تو پاکستانی ادب سے براہتہ مراد اس ادب سے ہوگی۔ جو پاکستانی قوم کی ترجمانی کرتا ہے۔ چونکہ یہاں ہمیں ڈرامے کے حوالے سے گفتگو کرنا ہوگی اس لئے فقط ان ڈراموں سے واسطہ رکھیں گے جو اردو میں لکھے گئے ہیں اور جن سے ہماری قومی پہچان ہوتی ہے۔

قومی تشخص کا تعلق صرف حال سے نہیں ہوتا۔ ماضی سے بھی ہوتا ہے۔ ایک قوم ماضی سے نکل کر ہی حال میں داخل ہوتی ہے۔ اور جب حال میں داخل ہوتی ہے تو ماضی سے اپنی کچھ روایات زندگی بسر کرنے کے کچھ طریقے، کچھ مابعد الطبیعیاتی عناصر، کچھ تقورات و معتقدات لے کر آتی ہے۔ اس لئے ہمارے قومی ادب کو اور یہاں قومی ڈرامے کو قوم کے موجودہ ماحول ہی سے وابستہ نہیں ہونا چاہیئے۔ اگر وہ ہمارے ماضی سے بھی وابستہ ہے تو بھی قومی تشخص کا حق ادا کر سکتا ہے۔

اب دیکھئے ہمیں کن ڈراموں کی نشاندہی کرنا مقصود ہے۔

الف :- ایسے ڈراموں کی جن کا تعلق پاکستانی قوم کے ماضی سے ہے پاکستانی قوم ملت اسلامیہ کے علاوہ اور کوئی نہیں اس شوق میں ہم ایسے ڈراموں کے بارے میں بات چیت کر سکتے ہیں جن میں اسلام کے ابطال جلیلہ کے کارنامے بیان کئے گئے ہیں جن میں ماضی کے ایسے کردار پیش کئے گئے ہیں جنہوں نے اپنی سرگرمیوں سے اپنے افعال و اقوال سے اپنی تنگ و دو سے، جہد و عمل سے اسلامی اقدار کو زندہ رکھا تھا۔ اس ضمن میں وہ سارے ڈرامے آسکتے ہیں جو پاکستانی اہل قلم نے لکھے ہیں۔ اور جنہیں ہم اسلامی ڈراموں کا نام دیتے ہیں یا تاریخی ڈرامے کہتے ہیں۔

ب :- وہ ڈرامے جن میں پاکستانی ماحول، پاکستان کے جغرافیائی کوائف، پاکستانی کردار ملتے ہیں۔ یہ ڈرامے پاکستانی فضا ہی میں لکھے جاسکتے تھے۔ اور لکھے گئے ہیں۔

اس شوق کو ذرا وسعت دے لیں تو اس میں وہ ڈرامے بھی شامل کئے جاسکتے ہیں جن کا واسطہ پاکستان کے موجودہ مسائل سے ہے۔

ج :- وہ ڈرامے جو پاکستانی تاریخ کے کسی اہم واقعے سے متعلق ہیں، اگر جائزہ لیں تو یہ واقعات خصوصی طور پر ہمارے سامنے آتے ہیں۔

۱ - ہجرت یعنی قیام پاکستان کے بعد ہندوستان سے مسلمان قافلوں کی آمد۔

۲ - ۱۹۶۵ء کا محاربہ۔

۳ - مشرقی پاکستان کی علیحدگی۔

آئیے اب ذرا تفصیل سے ان ڈراموں کا ذکر کرتے ہیں۔

جب لفظ ڈرامہ کہا جاتا ہے تو یہ لفظ اظہار و ترسیل کے ان تمام وسیلوں کو اپنی گرفت میں لے لیتا ہے جو ڈرامے کے سلسلے میں استعمال کئے جاتے ہیں۔ مثلاً سیٹج ڈرامہ، ریڈیو ڈرامہ، مطبوعہ ڈرامہ، مطبوعہ کسی ادبی رسالے میں یا کتاب میں اور ٹیلی ویژن ڈرامہ۔

اس باب میں سب سے پہلا ڈرامہ جو ہماری نظروں کے سامنے آتا ہے وہ خواجہ معین الدین کا ہے اور جس کا نام ”لال قلعہ سے لا لوكيت“ ہے۔ یہ ڈرامہ پاکستان کے مختلف شہروں میں بڑی کامیابی سے سیٹج ہوا ہے۔ خاص طور پر کراچی میں اس نے بڑی مقبولیت حاصل کی تھی۔

خواجہ معین الدین نے لال قلعہ اور لا لوكيت دونوں کو بطور استعاروں کے استعمال کیا ہے۔ لال قلعہ استعارہ ہے جہاں جہاں زندگی کا اور لا لوكيت انتشار و پراگندگی کا۔

ایک خاندان جو خاصا خوشحال ہے اپنے آبائی وطن سے نکل کر جب پاکستان کا سفر کرتا ہے تو اسے کن مسائل میں سے گزرنا پڑتا ہے۔ یہ المناک روداد لال قلعہ سے لا لوكيت، میں بڑے اچھے انداز میں پیش کر دی گئی ہے۔

قیام پاکستان کے وقت انتقال آبادی جسے ہم اصطلاحاً ہجرت کہتے ہیں ہماری قومی تاریخ کا ایک نہایت اہم واقعہ ہے اور اس واقعے نے ہماری زندگی پر ساہا سال تک اثر ڈالا ہے۔ اور ابھی اس کے اثرات مکمل طور پر ختم نہیں ہوئے اور نہ ہو سکتے ہیں۔

ہجرت کے سانحے کو ہمارے اور ڈرامہ نگاروں نے بھی موضوع فکر بنایا ہے۔ انتظار حسین کا ڈرامہ ”خوابوں کے مسافر“ اس قبیل میں آتا ہے۔ یہ ڈرامہ بھی کامیابی کے ساتھ سیٹج ہو چکا ہے۔

علیق الشریف کا ڈرامہ ”رکھوالا“ پاکستانی تاریخ کے ایک خاص دور کے اجتماعی ماحول کی بھرپور عکاسی کرتا ہے۔ قائد اعظمؒ کی وفات کے بعد قوم کی کیا حالت ہوئی ہے اور کیسے کیسے مسائل جنم لیتے ہیں۔ اور ان مسائل کے نتیجے میں ہمارے یہاں کس نوعیت کا ماحول برپا ہوا ہے؟ یہ سب کچھ ”رکھوالا“ میں مشاہدہ کیا

جاسکتا ہے۔ ہمارے ڈراموں نے ایک خاص عہد سے وابستہ رہ کر اس کی اجتماعی فضا کو اپنی گرفت میں لینے کی کامیاب
کوشش کی ہے۔ ان میں ”رکھوالا“ ایک امتیازی حیثیت رکھتا ہے۔

شرع شروع میں بعض ڈرامہ نگاروں نے مغلخانہ کوشش کی تھی کہ وہ اس صنعت کو قومی تشخص کا ذریعہ بنائیں
اور اس کوشش میں وہ خاصے کامیاب نظر آتے ہیں۔ مگر بعد میں ایسا ہوا کہ دوبارہ ذہن نے ڈرامے کو مسخ کر دیا۔
اور سٹیج ڈرامہ محض ایک مذاق بن کر رہ گیا۔ ان ڈراموں سے ہماری تاریخ کا کوئی گوشہ بھی صحیح طور پر بے نقاب
نہیں ہوتا۔

خواجہ معین الدین کے دو اور ڈرامے بھی سٹیج پر آکر بہت کامیاب ہوئے ہیں۔ ایک ہے ”غالب بندر روڈ“
پر، اس میں مرزا غالب کے توسط سے معاصر پاکستانی زندگی کی عکاسی کی گئی ہے۔

غالب عدم سے دوبارہ دنیا میں آتے ہیں اور سب سے پہلے بندر روڈ پر نمودار ہوتے ہیں ان کے ساتھ جو کچھ
گزدتی ہے وہ اس کھیل میں پیش کیا گیا ہے۔

تعلیم بالغاں، بھی خواجہ صاحب کا ڈرامہ ہے جو اسٹیج اور ٹیلی ویژن کے توسط سے بے حد مقبول ہو چکا ہے
یکھیل بھی ہمارے بعض نہایت اہم مسائل سے وابستہ ہے۔

جہاں تک ریڈیو ڈرامے کا تعلق ہے یہ ہماری زندگی میں پیش پیش رہا ہے۔ قیام پاکستان کے ساتھ ہی ریڈیو
پر تاریخی ڈراموں کا آغاز ہو گیا تھا۔

اس سے پیشتر کہ ان ڈراموں کا ذکر کیا جائے۔ اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ ہمارے ہاں قومیت کا تصور
عام اور مروجہ تصور سے مختلف ہے۔ ہماری قومیت ایک خاص خطہ ارض تک خود کو محدود نہیں کرتی اس پاکستانی
قوم کا ماضی صرف برصغیر کا ماضی نہیں۔ بلکہ وسیع دنیائے اسلام کا ماضی ہے۔ اسلامی ہیرو کہیں بھی پیدا ہوا ہو۔ وہ پاکستانی
ہیرو بھی ہے کیونکہ اس ہیرو کے جس کا زمانہ سے ایک روایت ابھرتی ہے وہ پاکستانی قومیت کی روایت میں بھی متشکل ہو
جاتی ہے اور ہم اس روایت کو لے کر قومی زندگی کی شاہراہ پر آگے قدم اٹھاتے ہیں۔

ریڈیو سے ایسے بے شمار ڈرامے نشر ہو چکے ہیں اور مسلسل نشر ہوتے رہتے ہیں جن سے ہماری زندگی کی پہچان
ہوتی ہے۔ جن سے ایسی روایت صورت پذیر ہوتی ہے اسلامی تاریخی کردار ان ڈراموں میں جو پیش ہوئے ہیں ان
میں سے بعض یہ ہیں۔

سلطان ٹیکو، سراج الدولہ، محمد بن قاسم، طارق بن زیاد، سلطان محمد فاتح، چاند بی بی، سلطان محمود غزنوی، عبدالرحمن

راغل، نواب جھجر، احمد شاہ ابدالی، حضرت محل۔

یہ تودہ جلیل القدر ہستیاں ہیں جنہوں نے میدان جنگ میں داؤ شجاعت دی تھی۔ کچھ ایسے لوگ بھی ہماری تاریخ کا حصہ ہیں جنہوں نے میدان جنگ میں نہیں دوسرے میدانوں میں بھی کاربائے انجام دیئے ہیں۔ مثلاً مولانا فضل حق خیر آبادی، سرسید احمد خان۔

ریڈیو کے مختلف سٹیشنوں سے ایسے ڈرامے بھی نشر ہوئے ہیں جن کا تعلق ہماری ملی تاریخ کے بعض نہایت اہم البواب سے ہے ہمارے مجاہدوں نے جس طرح کشمیر کی جنگ میں حصہ لیا ہے۔ ہم ۱۹۶۵ء کی جنگ لڑے ہیں۔ ان سے متعلق واقعات بھی ڈراموں میں منتقل ہوئے ہیں۔

اول الذکر جنگ سے متعلق ڈاکٹر انور سجاد کا ڈرامہ نشر ہوا تھا۔ ایک ڈرامہ ”دختر کشمیر“ تھا۔ جسے نیر انور مرحوم نے لکھا تھا۔ ۱۹۶۵ء کی جنگ سے متعلق راقم الحروف کا ایک ڈرامہ ”ہواؤں کا شاہ سوار“ کے نام سے نشر ہوا تھا۔ سب ڈرامے قومی تشخص کی آئینہ داری کرتے ہیں۔ اس بنا پر کہ ان کی وساطت سے ہم اپنی ملی تاریخ کے اس قافلے کو پہچانتے ہیں۔ جو صدیوں سے رواں دواں رہا ہے۔ اور وقت کے ایک اہم موڑ پر ایک آزاد مملکت میں داخل ہو گیا ہے۔ ریڈیو کے اس اہم رول کو فراموش نہیں کیا جاسکتا ہے۔ کہ اس نے متعدد ایسے ڈرامے پیش کئے ہیں جنہوں نے ہمیں اپنی تاریخ سے قریب رہ کر اسے پہچاننے کی، اسے سمجھنے کی ترغیب دی ہے۔

تاریخی ڈرامہ محض واقعاتی مد و جزر سے عبارت نہیں ہوتا۔ اور نہ اس کے ذریعے فقط یہ حقیقت بتانا مقصود ہوتا ہے کہ ایک خاص زمانے میں، ایک خاص عہد میں کسی خاص کردار نے یہ معرکہ مارا تھا۔ یہ کام انجام دیا تھا۔ اس طرح لڑا تھا اور اس طرح مارا گیا تھا، یہ سب کچھ محض ایک ذریعہ ہے اس روایت کو اپنے قومی شعور کے ساتھ مدغم کرنے کا جو ایک تسلسل کے ساتھ صدیوں سے ایک نسل سے دوسری نسل اور دوسری نسل سے بعد میں آنے والی نسلوں کو منتقل ہوتی رہی ہے اس لئے اگر اسے قومی تشخص کا عنصر کہیں تو اس میں مطلقاً کوئی مبالغہ نہیں ہوگا۔ اگر اس طرح سوچا جائے اور کوئی وجہ نہیں کہ اس طرح نہ سوچا جائے۔ تو سلطان ٹیپو جنوبی ہندوستان کا محض ایک جرات آزاد فرد ہی نہیں۔ بلکہ زندہ روایت بھی ہے اور یہ روایت جب ہمارے کسی ڈرامے کی پیشانی پر دیکھی ہے تو اس سے ہمارا قومی تشخص برقرار رہتا ہے۔ یہی بات باقی کڑاروں کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے۔

ریڈیو ڈرامے کا ذکر کرتے ہوئے سب سے پہلے ہجرت کے مسائل کا حوالہ دیا گیا ہے ڈی ڈراموں میں ہجرت کو بڑی اہمیت دی گئی ہے۔ مثلاً بھائی کی میر نیہ کو داروں کے گرد گھومتی ہے۔ قافلہ در قافلہ یا قافلوں سے

اگک ہو کر سرزمینِ پاکستان میں داخل ہو رہے ہیں۔ منو بھائی نے ان ڈراموں میں غلامانہ بصیرت کا ثبوت دیا ہے۔
 فاطمہ ثریا بیچیا نے اپنی خوبصورت سیریز آگہی میں ہجرت کے مسائل کو موضوعِ توجہ بنایا۔ ان کی سیریز میں اسلامی
 رنگ تہذیب بکھر کر سامنے آتا ہے۔ ”آخری چٹان“ نسیم جہازی کا ایک بہت مشہور ناول ہے سلیم احمد نے بڑی
 خوش اسلوبی سے اسے ڈرامے کی شکل دی تھی ماوریا بالاقساط پاکستان ٹی وی اسٹیشنوں سے ٹیلی کاسٹ ہوا تھا۔ قلعہ
 کہانی بھی ایک ایسی سیریز تھی جس میں بعض اسلامی تاریخی کردار منظر عام پر آتے ہیں۔ یہ کردار ہمیں اپنے ماضی کی وہ جھلکیاں دکھاتے
 ہیں جن سے اسلام کی عظمت واضح ہوتی ہے۔ بالو قدیر اور اشفاق احمد کے کئی ڈراموں نے جو ہمیں بدل ادا کیا ہے۔ خصوصاً
 اشفاق احمد کی سیریز ”اور ڈرامے“ نے۔ اس سیریز میں مصنف کہیں کہیں ڈرامہ نگار کی بجائے ایک خطیب نظر آتا ہے تاہم
 اس سیریز کے اکثر مقامات اسلامی تہذیب کی ترجمانی کر کے ہمارا قومی تشخص قائم کرتے ہیں۔

فاطمہ ثریا بیچیا نے اسلامی تاریخ کے بعض واقعات کو بھی ڈرامائی شکل دی ہے۔

ابصار عبد العلی، سلیم چشتی، آغا ناصر، امجد اسلام امجد، یونس جاوید کے ڈراموں سے بھی ہمیں اپنے دور کے
 پاکستانی مسائل سے آگہی حاصل ہوتی ہے اور ایک ملک کے ذمہ مسائل سے آگہی قومی تشخص ہی کا ذریعہ بنتی ہے۔
 ۱۹۷۱ء کا سانحہ ہماری مل تاریخ کا بہت بڑا سانحہ ہے۔ یہ سانحہ مشرقی پاکستان کی علیحدگی پر نتیجہ ہوا تھا۔
 اس سانحے کے نتیجے میں بہت سی کہانیاں لکھی گئی ہیں اور دو کے متنازعہ ناکار مسعود مفتاح نے ایسی کہانیوں کا مجموعہ
 دیا ہے جس کا نام ہے ”چہرے“ جہاں ملک ڈراموں کا تعلق ہے اس سانحے کی طرف کم توجہ کی گئی ہے سچی بسیار
 کے باوجود مجھے فقط ایک ڈرامہ دستیاب ہو سکا ہے جس کا عنوان ہے۔ ”خون اور انگلیاں“ جو ”نقوشِ تھارہ نمبر
 ۱۱ (مئی ۳-۱۱) میں اشاعت پذیر ہوا تھا۔ اس ڈرامے کا موضوع اس ہمہ گیر سازش کا انکشاف ہے جو اندہ پی اندہ
 برسرِ عمل رہ کر مشرقی پاکستان کی علیحدگی کا سبب بننے والی تھی اور اس ڈرامے کے واقعات اس زمانے میں رو پڑے ہوئے
 ہیں جب یہ سازش معاشرے کی زیریں سطح پر بڑی تیزی سے پھیل رہی ہے۔

میں نے اس تحریر کی تمہیدی سطور میں عرض کر دیا تھا کہ ادب جس ملک اور جس قوم کا بھی ہو اپنے اندر قدرۃ ایسے
 عناصر لئے ہوئے ہوتا ہے کہ ان سے اس ملک اور قوم کی شناخت ہو جاتی ہے جیسا کہ میں نے عرض کیا تھا کہ فرانسیسی ادب
 فرانسیسی ادب ہی ہے کہ روسی ادب نہیں بن سکتا اور چینی ادب جاپانی ادب سے کچھ ظاہری مشابہتوں کے باوجود
 چینی ادب ہی سمجھا جائے گا۔

ایک قوم کے قومی تشخص کا ایک عنصر نہیں کئی عناصر ہوتے ہیں۔ اس قوم کی تاریخی، تہذیبی، ادبیات، مذہبی

معتقدات و ماحول، عصری مسائل، جغرافیائی کوائف، پاکستانی ادب اور پاکستانی ادب کی کسی خاص صنف کے سلسلے میں
 بھی اسی صداقت کا اظہار کیا جاسکتا ہے اور میں نے کوشش کی ہے کہ کچھ ڈراموں کی وساطت سے اس قومی تشخص کے
 عناصر کی نشاندہی کروں مجھے افسوس ہے کہ ان سارے ڈراموں کا جائزہ نہیں لے سکا جن کا جائزہ لینا ضروری تھا تاہم
 جسے ڈراموں کا ذکر کیا گیا ہے وہ پاکستانی تشخص یا پاکستان کے قومی تشخص کی تفہیم میں پڑھنے والوں کی مدد کر سکتے ہیں اور
 اس تحریر کا مقصد بھی یہی ہے۔ یعنی ان چند عناصر کی نشاندہی جو اردو ڈرامے کے حوالے سے ہمارا تشخص قائم
 کرتے ہیں۔

پاکستانی ادب اور قومی تشخص

ڈاکٹر آغا سہیل

پاکستانی ادب کی توضیح علاقائی زبانوں کے ادب کے حوالے سے بھی ہونا چاہیے اور ان بولیوں کے حوالے سے بھی جو پاکستانی خطوں میں بولی اور سمجھی جاتی ہیں لیکن چونکہ یہ موضوع بجاے خود متنازعہ ہے کہ اگر کیشن بمشاکر باتا مدہ سرسے کیا جائے۔ اور لسانی خطوں کا تعین کر کے ادبی دستاویزات بنائی جائیں پھر بھی تحقیق و تدقیق کے بڑا ہاگوشتے تشنہ رہ جائیں گے جبکہ مجوزہ موضوع کا مقصد یہ ہے کہ قومی زبان کے حوالے سے پاکستانی ادب میں قومی تشخص کا تعین کیا جائے اور ایک سرسری اور اجمالی سے خاکے پر تبصرہ کیا جائے اور یہ دریافت کیا جائے کہ پاکستانی ادب میں قومی تشخص کسی حد تک ہو سکا ہے اور کہاں تک اس میں گننا لیش موجود ہے۔ تو بعض اہم پہلو ضرور سامنے آئیں گے اور کچھ ایسی جہتیں واضح ہوں گی جن پر فی الحقیقت غور کرنا واجب نظر آئے گا۔

یہ درست ہے کہ پاکستان ایک نظریاتی مملکت ہے اور برصغیر کے عوام کی جدوجہد آزادی کے نتیجے میں معرض وجود میں آئی ہے اور موجودہ حالت میں اس کے چار علاقے یا صوبے ہیں جو جغرافیائی لحاظ سے ایران، روس، افغانستان، چین اور ہندوستان سے ملحق ہیں اور مذکورہ ملکوں سے تہذیبی تجارتی لسانی، ثقافتی رشتے بھی موجود ہیں۔ بعض سے مذہبی دینی اور مابعد الطبیعیاتی رشتے بھی قائم چلے آ رہے ہیں مگر اس کے باوجود ہماری جغرافیائی اور نظریاتی سرحدیں ہیں ایک ملک کے جسم میں علیحدہ بانٹ دیتی ہیں۔ اور ہر چند کہ ہم اپنے پڑوسیوں میں متعدد مشترک اقدار رکھتے ہیں۔ لیکن ہمارا ایک منفرد وجود بھی ہے جو ہمارے ادب میں جھلکتا ہے اپنی حقائق پر غور کرنے کیلئے چند معروضات پیش کئے جاتے ہیں۔

کسی ادب سے اس کے ملک کی شناخت ممکن ہے جس طرح فطرت نے مختلف النوع پھول پیدا کئے مگر ان کی شناخت ان کے رنگوں اور ان کی خوشبو سے رکھی اس طرح فنون لطیفہ کے ذریعہ جن میں ادب بھی شامل ہے ملک کی شناخت ہوتی ہے آفاقی ادب میں بھی ملک کی خوشبو جذب ہوتی ہے حتیٰ کہ آسانی صمیمیوں میں بھی جہان جہاں اور جن جن خطوں میں بھی ان کا نزول اجلاں ہوا۔ وہاں کی مقامی خوشبو جذب ہو گئی اس لئے بعض مفکرین کا

مقامی رنگ و بوسے اجتناب محل نظر بھی ہے اور غیر نظری بھی یہاں تک کہ علامہ اقبال کے نظریہ وطن میں جو آفاقی تصور ابھرتا ہے اس کی ایک جہت نظریاتی ہے اور دوسری پرست میں ارضیت موجود ہے چنانچہ جن لوگوں کو ہر صفت کے تصور ہی میں بدعت نظر آتی ہے ان کی عملی اور نظری یعنی نظریاتی زندگی کے مابین واضح تضادات موجود ہیں ضرورتاً ہی میں یہ واضح ہو جانا چاہیے کہ ایسے افراد کا شمار مستثنیات میں ہو گا اور یہاں مستثنیات سے بحث نہیں ہے۔

کسی نظریے کی علامہ میں نشو و نما ممکن نہیں، اگر ہم نظریاتی مملکت میں تو ہمارا کوئی نہ کوئی ماضی بھی ہے اور اس ماضی کے پاؤں کسی نہ کسی سرزمین پر قائم ہیں چنانچہ برصغیر کے انسانوں کا مطالعہ ناگزیر ہے اور ان انسانوں کی تاریخ اور ثقافت کو سمجھنا بھی ضروری قرار پائیگا۔ تاریخ کے مآخذ بھی بعض اوقات فنون لطیفہ اور بسا اوقات مختلف اصنافِ ادب قرار پاتے ہیں ثقافت بھی ادب میں جذب ہوتی رہتی ہے یا بعض دوسرے فنون لطیفہ کا حصہ بنتی رہتی ہے اور اس طرح قومی تشخص کی شناخت کے لیے ادب اور ثقافت کے مطالعے کو ضروری قرار دیا جاتا ہے۔

۱۹۴۷ء میں جب ایک مملکت معرمن شہود پر نمودار تو اس کے جغرافیائی خطے مشرقی بنگال، بھٹی پنجاب، صوبہ سرحد، صوبہ بلوچستان اور سندھ پر مشتمل تھے۔ ان تمام خطوں کی تاریخ مختلف تشیب و فرائز سے گزری تھی۔ مختلف قوموں کی آماجگاہ بنتی ہوئی یہ سرزمین مختلف ادوار میں متحد انقلابوں کی تگاپور میں رہی تھیں ہر چند کہ ان علاقوں میں اکثریت مسلمانوں کی رہی اور اسلام کو بہر حال غلبہ حاصل رہا لیکن سیاسی عوامل اور معاشرتی فرکات و اختلافات نے یہاں کے باشندوں کے مزاج اور ذوق میں اور افتاد طبع میں زمین و آسمان کا سافرق پیدا کر دیا تھا۔ سرحد اور بلوچستان کی اجتماعی زندگی کے نظام میں قبائلی جھلیٹ ماضی میں بھی کارفرما تھیں اور اب بھی ہیں۔ بنگال اور پنجاب کے علاقوں میں اپنے اپنے مقامی رنگوں کے ساتھ مغربی بور باس مرترب رہی بنگال کو سمجھنا جبرانی خطہ میں فنون لطیفہ کی طرف زیادہ مائل رہا پنجاب میں عسکریت اور تصوف پر غلبہ رہا لیکن سندھ میں عسکریت پر بھی تصوف کو غلبہ حاصل رہا چنانچہ ۱۹۴۷ء کی تحریک آزادی حصول پاکستان سے منبج ہو کر ایک بار پھر اپنے ماضی سے جوڑ ہوئی بنگال سال ۱۹۷۱ء میں ہم سے علیحدہ ہو گیا لیکن اہلین عزیمات کیلئے جہت سے مولا چھوڑ گیا، مگر ان لوگوں کے لئے جو تحریکوں کے اثرات کو دائمی قدمہ سمجھ کر قبول کر لیتے ہیں وہ تاریخ کے قوام کا سا بھگت کا تجزیہ نہیں کرتے بہر حال سرحد اور بلوچستان کے پہاڑوں والا داروں میں آباد قبائل ضرور اسی نظام سے

مربوط رہے، قبائلی جرایران اور افغانستان ملک کے دروازے کے علاقوں میں پھیلے ہوئے تھے اور پھیلے ہوئے
 میں ادب کیساں نظریات احساسات اور جذبات رکھتے ہوئے اور ملکوں کے سرحدی خطوط سے زیادہ جزائیاتی
 اور موسمی اثرات سے متاثر ہوتے ہیں چنانچہ طرفین کے ادب میں یکساں تصورات و احساسات نظر آتے ہیں پہاڑی
 وادیوں چوٹیوں گھنزاروں اور موسم بہار کی رعنائیوں سے سرحد اور بلوچستان کے ادب کے شہ پارے ہرے
 پڑے ہیں علاوہ انہیں برصغیر پر فرنگیوں کے جبر و تعدی کے خلاف شجاعت بہادری اور تہوڑے لہجوں سے بھی
 سرحد اور بلوچستان کے ادب میں خوشبو پیدا ہوتی رہی ماضی میں جمال الدین افغانی، علامہ اقبال خوشحال خان
 خٹک کے نظریات و افکار سے بھی اذعان کے افق پھیلتے اور وسعت پاتے رہے لیکن قبائلی، معیشتوں نے
 ایک مضبوط اور مستحکم قوم کی تعمیر میں زیادہ خوشگوار کردار ادا نہیں کیا تاہم اسلام نے اتحاد کی برکتوں کو تمام قبائل
 میں ہر دلعزیز بنائے رکھا سندھ اور پنجاب پر وڈیروں اور جاگیرداروں کا تسلط رمل مغلوں کا وڈیرا اور جاگیردار
 بھی سخت گیرانہ پرست منہ اور امر مطلق تھا اور انگریزوں کا بھی لوک ادب سندھ کا ہو کہ پنجاب کا دونوں
 جاگیرداروں کے جبر و تعدی کے نتیجے میں معرض وجود میں آئے دونوں خطوں میں صوفیاء و عوام الناس کی زبان
 جس تھے اور عوام کے لئے پناہ گاہ بھی تمام لوگ داستانیں بھی اسی جبر کے ماحول میں پیدا ہوئیں اور عوام الناس
 کے سچے جذبات کی ترجمان بنیں۔

۱۹۲۷ء میں سرحد اور بلوچستان تو بچے رہے لیکن سندھ اور پنجاب میں مہاجرین کا ایک سیلاب آگیا
 مہاجرین میں غالب طبقہ یوپی اور بہار کے شہروں سے آیا اور شہروں پر چھا گیا اس سیلاب نے مقامی رنگ
 اور مزاج کو دھندلا دیا لیکن زبان کی لوک پلک اور لب و لہجے کو نکھار دیا، رفتہ رفتہ دھند صاف ہو رہی ہے
 اور مقامی رنگ ابھر رہا ہے اور میں پچیس سال کی مزید مدت میں مقامی رنگ زیادہ توانائی سے ابھرے گا ایتہ
 گذشتہ پچیس سال میں سیاسی مطلع زیادہ تر ابر آلود رہا۔ جبر و تعدی کی شکلیں بدلتی رہیں مگر جوں کی توں نام لڑی
 جبر کے اس احاطے میں سرحد اور بلوچستان بھی سانس لیتے رہے اور پنجاب و سندھ بھی ان چاروں صوبوں کے
 ادب کے جملہ اصناف میں جن باتوں کو واضح طور پر محسوس کیا جاسکتا ہے وہ امن و امان کی خواہش ہے مگر تدارد
 جبر کے خلاف نفرت ہے یہی نہیں بلکہ قبائلی نظام کی برون بھی رفتہ رفتہ بگھل رہی ہے پشاور سے کراچی اور لاہور
 سے کوئٹہ تک اور جوں اور شاعروں کے دل ایک ساتھ دھڑک رہے ہیں۔ اور ایک قومی تشویش خود بخود
 پیدا ہو رہا ہے۔ لیکن یاد رہے کہ آنے والوں کے جذبات میں اب دانش و بینش کے مکاتیب مگر بھی

مختلف النوع میں اور ان کے نقاط نظر میں بھی قطبین کا بعد موجود ہے تاہم جو نوجوان نسل اس پچیس سال میں ابھری ہے وہ زیادہ تر روشن خیال بھی ہے وسیع القلب اور وسیع النظر بھی جس سے بہتر توقعات والبتہ کی جاسکتی ہیں صرف اندیشہ ہے تو یہ ہے کہ دیگر ممالک کی طرح ہمارے ملک کے ارباب دانش بھی ارباب حل و عقد پر بہت کم اختیار رکھتے ہیں اور ارباب اختیار کی بصیرت اکثر محل نظر چھڑتی ہے لہذا اربابوں اور شاعروں کی تخلیقات سے جس قومی تشخص کا استنباط ہوتا ہے وہ اکثر حقیقی نہیں ہوتا دوسرے لفظوں میں اسے حقیقی جتنے نہیں دیا جاتا بالخصوص مفاد پرست اور استعمار کنندہ طبقات کی نظر قومی مفادات سے زیادہ اپنے مفادات پر مرکوز ہے اور اولاً تو قومی مفادات ان کو نظر ہی نہیں آتے اور نظر آتے بھی ہیں تو پس پشت ڈال دیے جاتے ہیں ارباب دانش و پیشہ کی سطح پر پرکھا جائے تو ہمارے قومی تشخص کی صحت مند بنیادیں ہمیشہ موجود رہی ہیں البتہ ان پر کوئی پابندار ملامت گھراستوار نہ ہو سکی تو اس کی ذمہ داری استعمار کنندہ قوتوں پر عائد ہوتی ہے۔

تیسری دنیا کے اور ملکوں کی طرح پاکستانی ادب کی تخلیقی سطح پر بھی یہ احساس بہت واضح ہے کہ ہم گلاب کے تختوں کے قریب ہی کھڑے ہیں لیکن بارود کی سرنگوں کا حصار ہمیں ان تک پہنچنے نہیں دیتا۔ ہم جو تیسری دنیا کے پسماندہ ملکوں میں سے ایک ہیں ہماری بصیرت کی تیسری آنکھ مستقبل میں بھٹی جاسکتی ہے لیکن ہمارے نوجوانوں پر مستقبل کے دروازے بند ہوتے جا رہے ہیں وہ حال سے نبرد اڑ مار رہتے ہیں لیکن مستقبل ان کے لئے ایک سوالیہ نشان بنا ہوا ہے یہ نشان روز بروز گھبر ہوتا جا رہا ہے لہذا ہماری قومی سطح پر جو مایوسی پھیلی ہوئی ہے۔ وہ اپنے سیاق و سباق سے براہ راست مربوط ہے اس سطح کو ہم ایفرو ایشیائی ادب میں بھی دیکھ سکتے ہیں۔ اور فلسطینی مجاہدوں کی تخلیقات میں بھی پاکستانی ادب اور شعراء بھی اس احساس میں حصہ دار ہیں۔ چنانچہ مایوسی اور امید دونوں بیک وقت ہمارے تخلیقی ادب میں موجود ہیں اور اسی امید و بیم کے تار چڑھاؤ سے ہمارا قومی تشخص عبارت ہے۔

دوسری جنگ عظیم کے بعد برطانیہ کا زوال ہوا روس اور امریکہ دو قوتوں کے طور پر ابھرے جاپان اپنی شکست کی راکھ سے صنعتی قوت بن کر ابھرا چین اور ہندوستان آزاد ہوئے غیر وابستہ ملکوں کی قہر منی میں بعض اعلیٰ اقدار کا پرچار ہوا لیکن اسرائیل کے وجود نے فلسطین جیسے مسائل پیدا کئے لبنان جیسا خوبصورت ملک تباہ ہوا ایران میں اس صدمہ کا دوسرا بڑا انقلاب آیا اور ترقی کی بساط کو پیٹ گیا۔ ویت نام کے بعد امریکہ کو اس عمارت پر بھی شرمناک شکست ہوئی لیکن اسرائیلی انقلاب دنیا کی دو بڑی طاقتوں سے بیک وقت ہتھیار آزمائی کر رہا ہے اور دانش و پیشہ

کی اس سطح پر ابھی تک استحصال کنندہ قومیں اس سے خائف ہیں پاکستان ارباب دانش اپنے قومی تشخص میں اس سطح پر ابھی پہنچ رہے ہیں اور ان کی فکر کی جہتیں متعدد سمتوں میں سفر کر رہی ہیں بالخصوص افغانستان میں حالیہ واقعات جو روغنا ہوئے ہیں تو ہمارے ادب کے حوالے سے قومی تشخص کی تفہیم کے ذریعے تیزی سے بدلنے لگے ہیں۔

موجودہ ادبی تخلیقات میں جمالیاتی عنصر کا فقدان

شاقبہ رحیم الدین خان

اکثر دیرپا مکتب فکر متفق ہیں کہ فنون لطیفہ، انسانی زندگی کے ارتقاء اور انسان کی اعلیٰ صلاحیتوں اور تہذیب کی علامت ہیں۔ انسان کے وجود کے ساتھ ہی فنون لطیفہ نے وجود پایا تھا اور اس کے سب شعبے زیت کے تقاضوں اور اُنگوں کے امین ہیں مگر ادب کی حیثیت منفرد ہے۔ ادب کی عالمگیر وسعتوں میں سارے زمانے سمٹ آئے ہیں اس میں زمین کے ہر خطے، ہر نسل اور تمدن کی کہانی ہے۔ ادب کے وجود کے احساس سے قبل، حسن و جمال فطرت کا جُڑ ہونے کی حیثیت سے کائنات میں موجود تھا۔ کئی صدیاں گزرنے تک حسن اور فن کو امگ کر کے سمجھے کا شعور نہ تھا۔ دین جو نیکی و بدی کا پیمانہ لے کر آیا۔ فن اور ادب کو مکمل خیر سے اور حسن کو اچھائی اور صداقت سے تعبیر کرنے لگا۔ تین سو پچھتر سال قبل مسیح سے لے کر پانچ سو ستر سال قبل مسیح یونانی اہل دانش میں حسن و فن کے موضوع پر کچھ اختلافات جھلکتے ہیں۔ افلاطون کے مکالمات کسی مد تک جمالیات پر تنقید کی بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ اس کے بعد ۱۷۶۲ء میں بام گارٹن کی جمالیات کے عنوان سے تصنیف ملتی ہے۔ ہومر اور اس کے ساتھیوں کے نزدیک قدرت اور فطرت کے نظارے جمال کا دوسرا نام ہیں۔ یہ گروپ فنون لطیفہ کی بنیاد الہام و وجدان کو قرار دیتے تھے۔ ایک نظریہ یہ بھی پیدا ہوا کہ کسی بھی شے کے صحیح توازن اور تناسب میں حسن ہے۔ بقول کرپے سارا حسن اظہار میں یا دیکھنے والے میں ہے۔ فلسفہ تصوف نے، چاہے اس کا سرچشمہ کوئی سرزمین اور مذہب ہو، خیر اور حق کو جمال کہا اور انسان و دنیا کو حسن ازل کی جھلک۔ ایسا بھی دہر گزرا جب ادب فنی باریکیوں کا جال اور تصویرِ جمال بن کر رہ گیا۔

۱۵۹۶ء میں اکثر جو ادب تخلیق ہوا اس میں انسانی ذوق اور احساس کو بہت کم اہمیت دی گئی۔ رفتہ رفتہ جمالیات کو حقیقتوں سے قرار کا ذریعہ قرار دیا گیا۔ نامور موجد ایڈریس کے خیال میں ادراک کے بغیر تخیل ناممکن ہے۔ ۱۸۳۸ء کی رومان تحریک اور ارتقاء کا نظریہ بہت سی ادبی روایتوں کو بہا کر لے گیا۔ انقلابِ فرانس

نے ادب پر گہرا نقش ڈالا۔ گوٹے جیسے عظیم ادیب نے آخر میں کلاسیکی ادب کی حمایت کی۔ کائنات کے نزدیک حسن موضوعی اور شیلر کے نزدیک معروفی ہونے کا پتہ چلتا ہے اگر ہم قرآن حکیم کی طرہ آئیں تو ہمیں اس میں فلسفہ جمال کا مکمل ذکر ملتا ہے۔ کلام الہی حسن کو مقصدِ حیات قرار دے کر اس کی غیر معمولی اہمیت اور ضروریات کو اجاگر کرتا ہے۔

یہ سچ ہے کہ جمال کا تعلق انسان کی بنیادی حیات میں سے ہے اس کی شعوری حیثیت نت نئے رُوب بدلتی ہے۔ ادب احساس اور جذبے کے بغیر جنم نہیں لے سکتا۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ادب تمام تر جمال کا نام نہیں مگر حسن اس کی لازمی اور بنیادی قدروں میں سے ایک ہے۔ کوئی بھی ادیب یا شاعر صحیح معنوں میں جمالیات سے گریز کر کے فطری حقیقتوں اور بھی محبت کی نفی نہیں کر سکتا۔ قدرتی بات ہے کہ ادب سائنسی ایجادات ذرائع ابلاغ کی وسعت اور صنعت و تجارت کی ترقی سے اثر لیتا ہے۔ وہ جنگ، بغاوتیں، معاشی تبدیلیوں اور مذہبی تحریکوں سے متاثر ہوتا رہا ہے۔ زندگی کی تیز رفتاری اور مادہ پرستی نے ادب کو کئی رُوب دیئے۔ مگر ادب کا بیش بہا جمالیاتی عنصر ہماری تغیر پذیر اور ہنگامہ خیز دنیا میں بھی برقرار رہا۔ میکسم گورکی انسان کی دکھ و کرب کی داستان بیان کرتے کرتے فطرت کے حسن اور مہربانی کا ذکر لے بیٹھا ہے۔ موپساں، محبوبہ کے پردوں کی تعریف کے بیان میں جادو ڈھاتا ہے۔ کیونٹ اور سوشلٹ خیالات کے یلغار کے دور میں بھی ادب سے احساسِ جمال نہ مٹا۔ روس اور فرانس کے انقلاب بھی انگریزی ادب میں ورڈز ورتھ، ٹینیسن اور کولریج کو جنم دینے سے نروک گئے۔ عربی ادب میں جمالیات کی جائز تاریخ موجود ہے۔ پرانی چینی ادب میں فنکار کے اندر حسن ہی حسن بسا ہوا ہے۔ قدیم ہندوستان و دیومالائی زوال تک قیامتیں ٹوٹیں مگر ہندو اسلام اور ہندو متھ ٹیگور کی شاعری حسن و جمال کے پھول بکھیرے بغیر نہ رہ سکی۔ اس کے علاوہ اردو ادب میں ترقی پسند تحریک زبردست مقصدِ حیات اور سیاسی نظریے کو لے کر آئی مگر کرشن چندر، فیض احمد فیض، احمد ندیم قاسمی، میراجی اور ساحر کا دامن جمالیاتی دولت سے مالا مال رہا۔ غالب فکر و تخیل کے علمبردار ہوتے ہوئے بھی جمالیاتی حسن میں رچے بسے ہیں۔ تیسرے کی جمالیاتی حسن کا کوئی منکر نہیں ہے۔ خواجہ میر درد نے زلزلے اور قسمت کا ہر مذاب دیکھا مگر وہ حسن کے جلوؤں میں سرشار رہے۔

انسانوں کے دل میں اور خاموشی کے حاسن اہل قلم میں جمالیات کی جس اور دنیاوی سی ہی آباد ہے

جیسی ازل سے تھی، اس کو محسوس کرنے کے لئے ہمیں نئے سانچے اور نئی سوچ پیدا کرنا پڑے گی سوائے کچھ ناپختہ ادیبوں کے موجودہ تخلیقات میں حسنِ گرچہ محسوس ہوتا ہے مگر نئے روپ میں جلوہ گر ہے۔

استعارے کا خوف

محمد حسن عسکری

انیسویں صدی میں جن لوگوں نے ہمارے ادب میں پیروی مغربی کی تحریک شروع کی انہوں نے خود کبھی مغربی ادب نہ پڑھا تھا۔ دوسروں سے ترجمہ کر کے سنا تو ادب سے نہیں چند خیالات سے آگاہی ہوئی چونکہ فارسی قوم کا ادب دل پر جما ہوا تھا اور ان کی ہر بات کو رشک کی نگاہ سے دیکھا جاتا تھا لہذا یہ خیالات اپنے خیالات سے دزنی اور دقیق معلوم ہونے چاہتے زبان سے نہ کہا گیا ہو لیکن فی الجملہ ادب کے متعلق یہ رائے قائم ہوئی کہ ادب وہ چیز ہے جس میں بڑے اچھے اچھے اور کارآمد خیالات ہیں اسالیب بیان کو تو یہ سمجھا گیا کہ ان کی کوئی حیثیت ہی نہیں یا بہت سے بہت ثانوی حیثیت ہے۔ سب سے اچھا اسلوب وہ قرار پایا جس میں زبان آسان، جملے چھوٹے چھوٹے، عبارت صاف رواں اور سلیجی ہوئی ہو اور پر سے یہ تصور بھی کر لیا گیا کہ یہ خوبیاں ارادے یا مشق یا خلوص یا قوم کے درد سے پیدا ہو سکتی ہیں وہ جو فرامیڈ نے کہا کہ اسلوب لکھنے والے کی سوانح عمری ہوتا ہے تو ایسی بات ہمارے مصلحین کے ذہن میں بھی نہیں آ سکتی تھی بلکہ اگر انہیں بتائی بھی جاتی تو ان کی سمجھ میں نہ آتی اور نہ ان کے لئے قابل قبول ہوتی پھر ان دونوں افادیت پرستی اور عقلیت کا بھی بڑا چرچا تھا۔ سرسید اور ان کے ساتھی اپنا پورا زور اس بات پر صرف کر رہے تھے کہ اسلام کے احکام یعنی عقل اور دنیاوی زندگی کے لئے بڑے کارآمد ہیں۔ انسان کی فطرت میں جو بے عقلی ہے وہ کدھر جائے گی اس کی انہیں ذرا مبہر بھی فکر نہ تھی جب لوگوں نے قرآن شریف کو ذیلی کاریگی کا ہدایت نامہ بنا کے رکھ دیا تو ادب تو بچا رہا پھر رائنڈ کا جنوائی ہے اس کی توجہ چاہے گت بنائیے چنانچہ ادب میں بھی ایک نئی شریعت نافذ ہوئی اور ادب سے تین خاص مطالبے کئے گئے (۱) ادب اثر انگیز ہو۔ یعنی جذبات کو بدیہی طور پر اور فی الفور حرکت میں لائے (۲) اصلیت پر مبنی اور عقل کے دائرے میں بند ہو (۳) مفید اور کارآمد خیالات پیش کرے۔ ان اصولوں کی چھلنی میں فارسی اور اردو کا پرانا ادب چھانا گیا تو بڑا کرکڑا نکلا اور تو اور۔ بچا رہے سادہ دل مولانا حالی جو اپنے منہ سے کہہ گئے ہیں۔

سخت مشکل ہے شیوہ تسلیم
ہم بھی آخر کو جی چرانے لگے

ان تک کو یہ شکایت پیدا ہوئی کہ ہمارے ادب کا بہت بڑا حصہ جذبات سے خالی ہے۔ اگر یہ ادب جذبات سے خالی ہے تو کیوں؟ اس میں جذبات کی جگہ اور کیا ہے؟ جذبات کی کمی کے باوجود یہ ادب واقعی ادب ہے یا نہیں؟ ان سوالوں پر حالی کی نسل نے کبھی غور نہیں کیا جو سوال مسٹر مکالمے کے ذہن میں پیدا نہیں ہو سکا وہ ان بچادوں کے ذہن میں کہاں سے آتا۔ حالی نے اپنی حدوں کے اندر بڑے غضب کی شاعری کی ہے لیکن ان کی شخصیت اتنی ٹھٹھری ہوئی تھی کہ وہ کئی طرح کی شاعری سے قطعاً بے نیاز تھے جذبات کے تودہ مزدور قائل تھے لیکن جذب سے بچارے مولانا حالی اتنے ڈرتے تھے کہ اپنی عقل کو بھی تھوڑی سی ڈھیل دینے کی ہمت نہ کر سکتے تھے روکھے پن کی مثال میں انھوں نے شاہ نصیر کا یہ شعر پیش کیا ہے۔

چرائی چادر مہتاب شب میکش نے جیوں پر
کٹورا صبح دوڑانے لگا خورشید گردوں پر

ان کے نزدیک یہ شعر نہیں بیستاں ہے گویا بیستاں میں شعریت نہیں ہو سکتی آخر ذہن کو جذبات سے الگ کر کے عض کھیل کی خاطر اشیاء اور خیالات سے کھیلنے میں بھی تو ایک لطف ہے لیکن چونکہ اس میں نہ تو جذباتی آسودگی ملتی ہے نہ یہ حرکت قوم کی فلاح و بہبود کا سامان دہیا کرتی ہے اس لئے مولانا ایسے لطف سے بارہ پتھر الگ رہتے تھے۔ قوم کے انحطاط کے احساس اور اصلاح کی فکر نے انہیں اور ان جیسے لوگوں کو اور بھی مار رکھا۔ قصہ مختصر، پرانی نظم و نثر میں انہیں جو خرابیاں نظر آتی تھیں اس کی اور کوئی وجہ تو سمجھ میں نہ آئی بس ایک بات سوچیں کہ ہمارے ادب میں صنائعِ بدائع کی بھرمار ہے۔ ددرا زکار تشبیہوں اور استعاروں کی ریل پیل ہے اسی لئے ہمارا ادب مغرل ادب سے کمتر درجے کا ہے۔ ایک طرف تو حالی نے ایسا شعر کہا ہے۔

اک عمر چاہیے کہ گوارا ہو نیش عشق
رکھی ہے آج لذت ز خیم جگر کہاں

دوسری طرف تنقید بازی کے چکر میں آ کے استعارے کی تعریف ایسے الفاظ میں کی ہے کہ آدمی خواہ مخواہ بھڑک جائے۔ ان کے نزدیک استعارے کے تین فائدے ہیں (۱) اس کے ذریعے لمبی چوڑی بات مختصر الفاظ میں ہو سکتی ہے (۲) روکھا پھیکا مضمون آب و تاب کے ساتھ بیان ہو سکتا ہے (۳) بعض جذبات اور خیالات کے اظہار میں اصل

زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے اور "محمول زبان" رد دیتی ہے ایسی جگہ استعارہ شعر میں لطف اور اثر پیدا کر دیتا ہے۔ اور اسے حالی نے تنبیہ کی ہے کہ اگر استعارہ بعید از فہم ہو تو شعریت زائل ہو جائے گی۔

حالی کی اس ساری بحث کا خلاصہ یہ ہے کہ "اصل زبان" الگ چیز ہے، استعارہ الگ چیز۔ یوں کام تو بغیر استعارے کے بھی چل سکتا ہے لیکن یہ ہے کار آمد، کیونکہ اس سے رد کی پھینکی بات مزید اربن جاتی ہے بس شرط یہ ہے کہ آدمی عقل کے دائرے سے نہ نکلے۔ کیوں، صاحب، اگر ہم اپنا کوئی ایسا تجربہ بیان کرنا چاہیں جو مادرائے عقل یا انسانی ہستی کے حیاتیاتی عمل سے متعلق ہو تو پھر کیا کریں؟ مثلاً بیدل کا پٹا پٹا یا مصرع ہے۔

سہ چہ قیامت کی نہی رسی ز کنار ما بکشتار ما

پتہ نہیں اس میں استعارہ بھی ہے یا نہیں۔ بہر حال جو چیز بھی ہے کیا وہ عقل و فہم سے نزدیک ہے؟ کیا فہم سے بعید ہو کر یہ شعر جیتان بن گیا ہے۔ اگر حالی کو ادب میں ایک علی گڑھ کھولنے کی اتنی فکر نہ ہوتی تو خود اپنے ادب میں اتنی ایسی چیزیں مل جاتیں جن پر غور کرنے سے وہ استعارے کی مابین سمجھ سکتے تھے بہر حال ان جیسے نقادوں کی تنگ نظرانہ عقل پرستی اور احتیاط پسندی نے اردو دالوں کے دل میں استعارے کا خوف پیدا کر دیا۔ اس قسم کی پوری مغربی کی پگڈنڈی پر چلتے چلتے آخر ایک دن ایسا بھی آیا کہ ہمارے ایک نقاد نے مثلاً اس شعر کو مہل قرار دیا۔

گئے وہ دن کہ تھا شور عنادل صحن گلشن میں

خزاں کا وقت ہے بیٹھے ہوئے کوئے اڑاتے ہیں

حالی خود کہتے ہی اچھے شاعر کیوں نہ ہوں اور ایک خاص طرح کے شعروں کی کتنی ہی اچھی تیر کیوں نہ رکھتے ہوں لیکن اس کو رد دیتی کا آغاز انہیں سے ہوا۔ یہ خالی خول ادب کا مسئلہ بھی نہیں جو شخص یا جو جماعت استعارے سے ڈرتی ہے وہ دراصل زندگی کے مظاہر اور زندگی کی قوتوں سے ڈرتی ہے، جیسے سے گھبراتی ہے حالی میں تو پھر بھی اتنی بہت تھی کہ یہ اعتراف کر گئے۔

ہم کو بہار میں بھی سر گلستاں نہ تھا

یعنی خزاں سے پہلے بھی دل شادماں نہ تھا

ان کے بعد آنے والے تو زندگی کا نام لے کر زندگی سے جھگڑتے رہے۔ جیسا میں نے اوپر کہا، حالی کی بنیادی غلطی یہ تھی کہ انھوں نے استعارے کو "اصل زبان" سے الگ سمجھا۔ غالباً "اصل زبان" کی اصطلاح سے ان کی مراد یہ تھی کہ زبان بنفسہ ان جذبات اور خیالات کے اظہار کے لئے وجود میں آئی ہے جن پر ہمارے شعوری ذہن کو پوری قدرت حاصل ہو۔

لیکن نہ تو شعوری ذہن انسانی وجود کا سب سے بنیادی اور ابستہ رانی جز ہے نہ اس کے ذرائع اظہار محض زبان تک محدود ہیں انسان نہ تو خالی روح ہے نہ خالی ذہن۔ ان سب سے پہلے وہ حیاتیاتی نظام ہے پھر ذریعہ اظہار کی حیثیت سے زبان ہماری اجتماعی اور انفرادی ارتقاء میں ایک ثانوی درجہ رکھتی ہے اور نشوونما کی کئی منزلیں طے کرنے کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ بچہ اپنے تجربات کا اظہار سب سے پہلے جسمانی حرکت کے ذریعے کرتا ہے اور جب بولنا سیکھ لیتا ہے اس وقت بھی اس کے تجربات عقلی یا ذہنی نہیں ہوتے بلکہ جسمانی۔ چنانچہ انسان کی اجتماعی اور انفرادی زندگی میں زبان کو سب سے پہلے جن تجربات سے سننا پڑتا ہے وہ قوموں کے عروج اور زوال کے فلسفے نہیں ہوتے بلکہ جسمانی حقیقتیں اور جبلتوں کی آدیزش، مورخ، مصلح قوم، فلسفی بننے کے بعد بھی اور فلسفیانہ سے فلسفیانہ بات کرتے ہوئے بھی آدمی انہیں جسمانی قوتوں سے کشمکش میں گرفتار رہتا ہے چاہے اسے شعوری طور پر یہ بات معلوم ہو یا نہ ہو۔ اپنے ذہن کے ذریعے آدمی جبلتوں سے بھاگنا چاہتا ہے لیکن ذہن کی کمین گاہ میں خود جبلت چھپی ہوئی بیٹھی رہتی ہے۔ غرض ہم زبان سے جو فقرہ بھی کہیں اس میں بھولا ہوا اور زبردستی بھلایا ہوا تجربہ اور پوری عمر کا تجربہ پوشیدہ ہوتا ہے یعنی ہمارا ایک ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے استعارے سے الگ ”اصل زبان“ کوئی چیز نہیں کیونکہ زبان خود استعارہ ہے چونکہ زبان اندرونی تجربے اور خارجی اشیاء کو اندرونی تجربے کا قائم مقام بنانے کی کوشش سے پیدا ہوتی ہے اس لئے تقریباً ہر لفظ ہی ایک مردہ استعارہ ہے اصل زبان یہی ہے۔

یہاں آپ اعتراض کریں گے کہ اگر ہر لفظ استعارہ ہے تو پھر الگ سے استعارے کی بحث ہی بے کار ہے یا یہ کہیں گے کہ جن استعاروں کا مطلب باہر نفیات سمجھ سکیں۔ ان سے ادب کے طالب علموں کو کیا سروکار۔ ہمیں تو ان استعاروں سے غرض ہے جنہیں ہم بھی استعارہ سمجھیں، یعنی وہ استعارے جنہیں شاعر یا نثر نگار انفرادی طور سے تخلیق کرتا ہے۔ چلئے عام الفاظ سے امتیاز کرنے کے لئے انہیں زندہ استعارے کہہ لیجئے لیکن زندہ اور مردہ دونوں قسم کے استعارے آخر ایک ہی عمل کے ذریعے اور ایک ہی اصول کے مطابق تخلیق ہوتے ہیں۔ استعارے کی پیدائش کا عمل وہی ہے جو خواب کی پیدائش کا۔ آدمی اپنے تجربات کو قبول بھی کرنا چاہتا ہے اور رد بھی۔ ان دو رجحانات میں سمجھوتہ سے صورت نکلتی ہے کہ تجربہ براہ راست تو ظاہر نہیں ہوتا۔ ہو بھی نہیں سکتا۔ اس کے بجائے کوئی خارجی چیز تجربے کی قائم مقام بن جاتی ہے اس عمل کے ذریعے چاہے خواب وجود میں آئے چاہے استعارہ، اس میں ہمارے شعور، ذاتی لاشعور، اجتماعی لاشعور، احساس، جذبے اور خیال کے ساتھ ساتھ ہمارے گرد و پیش کا وہ حقد بھی شامل ہوگا جو ہم نے اپنے اندر جذب کر لیا ہے لہذا استعارے کی تخلیق کے لئے آدمی میں دو طرح کی ہمت ہونی چاہیئے ایک تو اپنے لاشعور سے آنکھیں چار کرنے کی

دوسرے اپنی خودی کی کوٹھڑی سے نکل کر گردش سے ربط قائم کرنے کی۔ استعارے میں سوال یہ نہیں ہوتا کہ وہ منطق کی حد میں یا قریب قیاس ہے یا نہیں۔ دیکھنے کی بات یہ ہوتی ہے کہ استعارے کا خالق ان مختلف عناصر سے کتنا ربط قائم کر سکا ہے اور انہیں آپس میں حل کر کے ایک نئی اور معنی خیز وحدت کی تشکیل کر سکا ہے یا نہیں۔ یہ روکھے پھیکے مضمون کو مزید برباد کرنے کا معاملہ نہیں بلکہ اصل اظہار ہی یہ ہے میرے خیال میں یہاں نظم اور نثر کی تفریق بھی جائز نہیں۔ غلو بیر اور جوش کے بعد تنقید ان دو چیزوں کو الگ الگ نہیں رکھ سکتی۔ آدمی چاہے نظم لکھ رہا ہو چاہے نثر، لیکن اگر وہ تخلیق کرنا چاہتا ہے تو اندرون دنیا اور بیرون دنیا کو قبول کئے بغیر اور ان دونوں کو آپس میں سمونے بغیر چارہ نہیں اور اس کا نتیجہ ہوتا ہے، استعارے کی پیدائش۔ استعارہ تو انسانی تجربے کی تسوں میں سے رہتا ہے یہ عقل و قلم کی بات نہیں جس طرح صحت مند آدمی یا صحت کا متلاشی خواب دیکھے بغیر نہیں رہ سکتا اسی طرح استعارے کی تخلیق ادب کا لازمی عمل ہے یہ الگ بات ہے کہ آدمی اس عمل کو رد کرے یا اس پر بند باندھ کے اپنی تخلیقی صلاحیت کو محدود کرے۔

ڈاکٹر جانسن نے سوئفٹ کے متعلق کہا تھا کہ یہ استعارے کا خطرہ کبھی مول نہیں لیتا جانسن کا مطلب تو خیر ایک خاص طرز تحریر سے تھا لیکن اس فقرے میں انھوں نے ایک نفسیاتی حقیقت بیان کر دی ہے بعض لوگوں کے لئے استعارہ واقعی ایک زبردست خطرے کی حیثیت رکھتا ہے وہ جبلت کی حیات افروز اور ہلاکت خیز قوتوں سے گھبرا کے اپنے لئے ایک تنگ ساعقلی نظام بنا لیتے ہیں یا عقل کے اندر قلعہ بند ہو کے بیٹھ جاتے ہیں استعارہ چونکہ عقل اور منطق سے ماورا ہے اسی لئے استعارہ ان کے ذہن میں ابھرا اور ان کی زندگی کا نظام خطرے میں پڑا۔ ایسے لوگ خاص شرطوں کے ساتھ زندہ رہ سکتے ہیں یہ شرطیں ختم ہوئیں اور ان کی زندگی درہم برہم ہوئی لہذا استعارہ کا خوف اصل میں غیر عقلی تجربات کا خوف ہے۔ استعارے سے انحراف زندگی سے انحراف ہے۔

جیسا میں نے کہا، استعارہ اپنے اندرونی تجربات اور خارجی دنیا کو بے جھجک قبول کرنے سے پیدا ہوتا ہے۔ اگر آدمی اپنے اندر الجھ کے رہ گیا یا اپنی محبت میں ایسا گرفتار ہوا کہ خارجی دنیا سے علاقہ ہی باقی نہ رہا، یا اس نے اپنے تجربات کو قبول کرنے کی صلاحیت کھودی تو استعارے کی تخلیق درکنار وہ کوئی تخلیقی کام کر ہی نہیں سکتا بلکہ شاید اپنی روزی بھی نہیں کما سکتا۔

اگر لکھنے والا استعارے بالکل ہی استعمال نہیں کرتا یا بہت ہی کم استعارے استعمال کرتا ہے تو اس کا مطلب یہ ہے کہ وہ اپنے تجربے کا بس تھوڑا سا حصہ قبول کر سکا ہے اور نئے تجربات حاصل کرنے کی صلاحیت تو اس میں بالکل

نہیں رہی۔ ایسی حالت میں وہ کچھ نہ کچھ لکھ تو لے گا لیکن بس حالی بن کے رہ جائے گا یا پھر بڑا ادیب بننے کے لئے ایسے آدمی کی شخصیت میں اتنی قوت ہونی چاہیے کہ اسے نئے تجربات تو حاصل ہوں لیکن وہ اس کے نفسانی نظام کو درہم برہم کر کے رکھ دینے کے بجائے بھینچ بھینچا کر خود اس نظام کا حصہ بن جائیں۔ ایسا شخص سولفٹ کی طرح بڑا ادیب تو بن سکتا ہے لیکن اس کی تخلیقی صلاحیتوں کی پوری طرح نشوونما نہیں ہونے پاتی اور ساتھ میں اپنا عقلی نظام قائم رکھنے کی قیمت بڑی زبردست ادا کرنی پڑتی ہے جیسے سولفٹ خود آخر میں جا کے پاگل ہو جاتا ہے پھر ایک بات اور یاد رکھنی چاہیے اتنا بڑا ادیب چاہے شعوری طور پر استعاروں سے بچتا ہو اور ہمیں اس کی تحریر میں بظاہر استعارے نہ ملیں مگر اس کی پوری نظم یا کہانی بذات خود ایک ہمہ گیر استعارہ ہوگی۔ سولفٹ نے گلیٹر کا جو قصہ لکھا ہے وہ استعارہ چھوڑا ایک زبردست MYTH ہے آدمی کو اپنے باطن اور خارج پر سولفٹ جیسی گرفت حاصل ہو اور وہ کسی نہ کسی شکل میں استعارے تخلیق نہ کرے یہ بالکل ناممکن ہے ان صورتوں کے برخلاف ایک صورت یہ بھی ہو سکتی ہے کہ آدمی اپنی تحریر میں استعاروں کی جھرمک کر دے اس کے معنی یہ ہوں گے کہ ایسا شخص نئے سے نیا تجربہ حاصل کرنے کو تو بے قرار ہے لیکن ان کی تنظیم نہیں کر سکتا اور تجربے اس کے قابو سے باہر نکل گئے ہیں۔ یا اگر استعارے خواہ مخواہ اور التزاماً استعمال ہو رہے ہیں تو اس کا سبب یہ بھی ہو سکتا ہے کہ آدمی کا دماغ اور جذبات ایک دوسرے سے الگ ہو گئے ہیں اور اس کا ذہن خیالات اور اشیا سے تفتن کے طور پر کھیل رہا ہے یا ایک طرح کے استکذاذ بالذات میں مشغول ہے پھر آخری صورت اور سب سے قابل قدر صورت یہ ہوگی کہ استعارہ صرف تجربات کے اظہار کے لئے ہی نہیں بلکہ ان کے انضباط اور تنظیم کے لئے بھی استعمال ہو بہر حال استعارے کی موجودگی اس بات پر دلالت کرتی ہے کہ سمجھنے والے میں اپنے تجربات کو قبول کرنے، نئے تجربات کو حاصل کرنے اور اگر ضرورت پڑے تو اپنے پرانے ذہنی نظام کو توڑ کر ایک نیا نظام مرتب کر نیکی صلاحیت کسی نہ کسی حد تک موجود ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ استعارے سے حاصل کیا ہوتا ہے سب سے پہلی چیز تو یہی ہے کہ اس کے ذریعے اپنا جھولا ہوا تجربہ زندہ ہوتا ہے اپنے اندر جو قوت کے سرچشمے عقل و خرد کی مٹی کے نیچے دبے پڑے ہیں ان تک رسائی حاصل ہوتی ہے لیکن اس سے بھی بڑی بات یہ ہے کہ استعارہ جذبے اور فحش کی علیحدگی ختم ہو سکے انہیں ایک دوسرے میں جذب کر دیتا ہے شعور اور لاشعور جسم اور دماغ، فرد اور جماعت، انسان اور کائنات کا دھال اسی کے وسیلے ہوتا ہے اس کا اثر دیر پا ہو یا نہ ہو بہر حال جو شخصیت کئی ٹکڑوں میں بٹ گئی ہو اس کا علاج وقتی طور پر ہی ہو سکتا ہے۔ انسانی وجود اگر کہیں وحدت کی شکل میں نظر آتا ہے تو استعارے میں۔ مولانا روم نے کہا ہے کہ جب عشق دل میں داخل ہوتا ہے تو خود پرستی بھاگ جاتی ہے یہی حال استعارے کا ہے۔ خود پرستی اور استعارہ دونوں ایک دوسرے کی ضد ہیں کیونکہ استعارہ اپنے ذاتی تجربے اور خارجی اشیاء کے درمیان

مناسبت ڈھونڈنے کا نام ہے۔ استعارے سے وہی آدمی گھبراتا ہے جو اپنے آپ سے چپکا پڑا ہے اور خارجی کائنات کے احساس اور ادراک کو مصیبت سمجھتا ہو۔ استعارے کے استعمال کا مطلب یہ ہے کہ آدمی میں خود پرستی کی کال کو ٹھہری سے نکل کر کائنات کی طرف بڑھنے کی ہمت پیدا ہوئی اسی لئے میں تو کہوں گا کہ استعارہ صرف وہی استعمال کر سکتا ہے جو سچا عشق کر سکتا ہے اگر آپ کو ثبوت چاہیے تو ٹشپیئر کا ردیو اینڈ جیولیت پڑھیے۔ ردیو کے جولیت پر عاشق ہوتے ہی دنیا کی ہر بھونڈی سے بھونڈی چیز اس کے لئے محبت کا استعارہ بن جاتی ہے ردیو کی محبت کوئی ردکھا پھیکا مضمحل نہیں تھا جسے وہ استعاروں کی مدد سے پُر لطف بنا رہا ہو اس محبت کی "اصل زبان" یہی تھی۔ عشق ہوتے ہی اس کی خود پرستی اس طرح ختم ہوئی کہ وہ کائنات کی حقیر سے حقیر چیز کو گلے لگانے لگا۔ ردیو کے دل و دماغ میں کائنات غیر محبت اور استعارے دونوں ایک ساتھ سیلاب کی طرح آئے ہیں کیونکہ کائنات کی محبت کے بغیر استعارے کا استعمال ممکن نہیں۔ دوسری طرف استعارے کا استعمال ہمیں کائنات کی محبت پر مجبور کرتا ہے۔ استعارے کی شرط یہ ہے کہ کائنات کی بد صورت چیز کو بھی اپنے اندر جذب کریں اور خود ان میں جذب ہو جائیں۔ استعارہ انسان اور کائنات کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کا ایک وسیلہ ہے اسی عمل کے ذریعے چیزوں کی بھی قلبِ ماہیت ہوتی ہے اور اپنی بھی۔ اور انسان اور کائنات ایک عظیم وحدت کے اجزائیں جاتے ہیں۔ نظری نے یہی حقیقت ایک استعارے ہی میں بیان کی ہے۔

کہ جلا یافتہ از خار مغیلاں گشتم

ظاہر ہے کہ کائنات سے ایسا شدید رابطہ قائم کرنے میں نشاط ہی نہیں۔ دردِ غم سے بھی دو چار ہونا پڑتا ہے۔ کائنات ہمیں چکار کے اپنے پاس بلاتی ہے اور ڈر کے بھگاتی بھی ہے نشاط و غم کا یہی امتزاج استعارے کی جہان ہے۔ یہ غم و نشاط "بعید از فہم" ہے عقل سے ماوراء ہے۔ اسی لئے استعارہ بھی بعید از فہم ہو کر ہی استعارہ بنتا ہے۔ چاہے مولانا حالی اسے نہ سہاڑ سکیں۔

عشق کے علاوہ استعارے کے لئے آدمی میں دوسری صلاحیت انکسار کی ہونی چاہیے یعنی وہ اپنی ہستی کے اصول کو زندگی کا واحد اصول نہ سمجھے۔ استعارے کا مطلب یہ ہے کہ کائنات میں بیک وقت وجود کے کئی اصول کار فرما ہیں جن کے درمیان اختلاف بھی ہے اور مماثلت بھی۔ اور جو بدیہی تضاد کے باوجود ایک دوسرے میں جذب ہو کر ایک بزرگ تر وحدت کی تشکیل کر سکتے ہیں مثلاً بالترک نے پیرس کی بنی ہوئی عمارتوں کو ردس کے گھاس کے میدانوں سے تشبیہ دی ہے اور مرگ کے کھر پھول کو سفید سفید پھری ہوئی لہروں کے سمندر سے

یہ دونوں باتیں بعید از فہم اور مہمل ہیں مگر بالزاک نے استعارے کے ذریعے وجود کے دو اصولوں کا مقابلہ کیا ہے ایک طرف تو فطرت ہے دوسری طرف شہر کی مصنوعی زندگی۔ پھر ان دونوں منظروں میں مشابہت کی طرف اشارہ کر کے بالزاک نے بتایا ہے کہ شہر والوں نے اپنی زندگی کو فطرت سے الگ تو کر لیا ہے لیکن ان کی شدت حیات نے مصنوعی چیزوں کو بھی ایسی قوت اور حیثیت عطا کی ہے کہ وہ فطرت سے مقابلہ کرتی ہیں۔ ایک اور معنی اس میں یہ نکلتے ہیں کہ چاہے انسان اپنے لئے ایک غیر فطری ماحول ہی کیوں نہ تیار کر لے مگر انسانی روح اس کی تفسیر بھی فطرت کی اصطلاح میں کر کے اس غیر فطری ماحول کو بھی پھر فطرت میں غرق کر دیگی۔ اب مولانا حالی بتائیں کہ یہ ساری باتیں ”اصل زبان“ میں کس طرح کہی جاسکتی ہیں، چلتے چلائے ایک اور مثال دیکھیے۔ پردست نے ہوٹل کے میز پوشوں کو قربان گاہ کے فلافل سے تشبیہ دی ہے جن پر ڈوبتے ہوئے سورج کی روشنی پڑ رہی ہو۔ حالی کے اصولوں کے مطابق یہ تشبیہ بھی غیر مناسب، دُور از کار اور بعید از فہم ہے۔ کیونکہ ہوٹل میں قربان گاہ سا تقدس نہیں ہوتا۔ لیکن پردست کا کہنا یہ ہے کہ بعض لوگوں کے لئے دنیاوی زندگی بھی ایک مذہب کا درجہ حاصل کر لیتی ہے۔ اور نہایت معصوم طریقے سے مذہب کی طرح یہ بھی ایک اصول حیات ہے اور اس لئے قابل احترام، پھر جس طرح مذہب قربانیاں چاہتا ہے اسی طرح دنیاوی شائستگی بھی بڑی بڑی قربانیاں وصول کر لیتی ہے۔ ایسے واقعات سے پردست کا ناول بھرا پڑا ہے چنانچہ یہ استعارہ ایک طرف تو طربید ہے، دوسری طرف حزنید۔ اس ایک استعارے میں پردست نے اپنا پورا ناول بھر دیا ہے۔ وجود کے اتنے مفاد اصولوں اور قوتوں کو یکجا کر کے ان کی نوعیت بدل دینا صرف استعارے کا کام ہے۔

پھر میں نے کیا بڑا کہا کہ جو لوگ استعارے سے بھجکتے ہیں وہ دراصل زندگی کی قوتوں سے ڈرتے ہیں چونکہ ان میں تجربے کی نئی نئی حقیقتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی ہمت نہیں ہوتی اس لئے وہ ہر قسم کی غیر منطقی باتوں کی طرف سے خطرہ محسوس کرتے ہیں اور استعارہ تو لازمی طور پر اپنے ساتھ غیر منطقی اور بعید از فہم تجربات کھینچ کے لاتا ہے لہذا استعارہ واقعی ڈرنے کی چیز ہے۔

خیر ایک آدھ نکتہ والا استعارے سے ڈرتا ہے تو ڈرا کرے لیکن اگر سو سال تک ادیبوں کی نیلیں استعارے سے لرزتی رہیں تو اس سے کیا نتیجہ برآمد ہوتا ہے؟ اب ہر بات مجھ ہی سے نہ کہلو لیے۔

نئی اور پرانی تدبیریں

مجنوں گورکھپوری

انگریزی کے مشہور نقاد ادیب میٹھو آرنلڈ نے انیسویں صدی کے دوسرے نصف میں اپنے دور کے انتشار، تذبذب اور بے اطمینانی کو کرب کے ساتھ محسوس کرتے ہوئے کہا تھا ”ہم لوگ اس وقت دو دنیاؤں کے درمیان سانس لے رہے ہیں۔ ایک تو مرچکی ہے اور دوسری اس قدر بے سکت ہے کہ کسی طرح پیدا نہیں ہو پاتی۔“

یہ اب سے کم و بیش سو سال پہلے کی آواز ہے جب کہ زمانہ اور زندگی کی نئی ضرورتوں اور بدلتی ہوئی قدروں کا حرف ایک مبہم احساس شروع ہوا تھا اور وہ بھی گنتی کی چند تربیت یافتہ اور روشن دماغ شخصیتوں کے دلوں میں عوامی دنیا مجموعی طور سے اب بھی قناعت اور اطمینان میں زندگی گزار رہی تھی۔ جو محض بے حسی کی علامتیں ہیں۔ اگر میٹھو آرنلڈ زندہ ہوتا اور رجعتی یا اصلاحی میلانات نے اس کے احساس فکر کو کندہ نہ کر دیا ہوتا تو آج نہ جانے اس کی کیا رائے ہوتی۔ جب کہ اغراض و مقاصد کے طبقاتی اختلافات اور فکریاتی تصادمات ایسی شدید صورت اختیار کر چکے ہیں جو شوک الحالات اس وقت صرف بعض گنتی کے تربیت یافتہ دلوں میں ایک مدہم اور نیم محسوس بے چینی پیدا کر رہے تھے وہ اب اپنی تمام سنگینی اور ناگزیری کے ساتھ نمایاں اور واضح ہو کر اپنی آفاقی اہمیت دنیا کے ہر گوشہ میں اور بنی نوع انسان کے ہر طبقے اور ہر فرقہ سے سزا چکے ہیں۔ آج روایت پرست اور قدامت پسند لوگ بھی جو زندگی کی پرانی قدروں کو سینہ سے لگائے رکھنا چاہتے ہیں۔ اد مبارک سے مبارک اور خوش آئند سے خوش آئند میدان کو خطرناک بدعت کہہ کر بدنام کر رہے ہیں۔ اپنے دلوں میں یہ سمجھ چکے ہیں کہ اب تمدن کی پرانی روایات اور رسومات بے جان ہو گئے ہیں اور ان سے بالکل کام نہیں چل سکتا۔ آج انقلاب سے زیادہ رجعتی یہ یقین رکھتا ہے کہ وہ چاہے یا نہ چاہے اور اس کے لئے مزدار ہو یا نہ ہو اب دنیا کا نظام بغیر بدلے ہوئے نہیں رہ سکتا

اس لئے کہ عرض کے وہ حصے جو زندگی کی ترقی پذیر رفتار کو روکنا چاہتے ہیں۔ انتہائی خوف و ہراس میں جان پر کھیل کر نئی قوتوں کا مقابلہ کرنے پر تلے ہوئے ہیں۔ امریکہ اور اس کے رفیقوں کی بولکھلائی ہوئی دھشیا نہ تخریبی کوشش کا راز یہی ہے۔

آج فکر و عمل کے ہر شعبے میں جس طرح جان پر کھیل کر انقلابی کوششیں کی جا رہی ہیں۔ ان کا تصور بیسویں صدی سے پہلے نہیں کیا جاسکتا تھا۔ جس مریضانہ جلد بازی سے اپنے زمانے میں میٹھو آرٹلڈ کا دم گھٹ رہا تھا۔ وہ آج سراسی حد تک بڑھ چکی ہے اور اس تمام ابتری اور بد حالی کی ذمہ دار رجعتی قوتیں ہیں۔ ایچ جی دیس بڑا بد نیت اور گمراہ کرنے والا مفکر تھا۔ اور وہ آفاقی ترقی کا نام لے کر دراصل مروجہ نظام کو نئے بناؤ سنگار کے ساتھ قائم رکھنا چاہتا تھا لیکن اس کی زبان سے ایک بڑی سچی بات نکل گئی ہے اپنے آفاقی نظام کے ڈھونگ کی تبلیغ کرتے ہوئے وہ کہتا ہے۔ خلاق دماغ انقلابات پیدا نہیں کرتے بلکہ مروجہ اختیار و اقتدار کی قدامت پرستی اور مٹ دھرمی دنیا کو انقلاب پر مجبور کرتی ہے اس کا خیال ہے کہ ایک منظم ارتقا کے تصور کو تسلیم کرنے سے صاف انکار کرنا ہر ترقی پذیر اور تعمیری منصوبہ کو انقلاب کا رنگ دے دیتا ہے۔ بات صحیح کہی گئی ہے لیکن جیسا کہ ایچ جی دیس کا طریقہ ہے اس نے حقیقت کے ایک ہی رخ کو پیش کیا ہے۔ حقیقت کا دوسرا رخ یہ ہے کہ رائج الوقت اقتدار و اختیار اپنی ضد اور اندھی قدامت پرستی کو کبھی چھوڑ نہیں سکتا۔ اس لئے کہ یہ عناصر اس کے مزاج میں داخل ہیں اور جس.... تصور کا نام ایچ جی دیس نے ”منظم ارتقاء“ رکھا ہے اس کے لئے معاشرت کی تواریخی رفتار میں کوئی امکان نظر نہیں آتا قدیم اور جدید میں تصادم ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا اور تصادم کا حل انقلاب ہو گا نہ کہ ”منظم ارتقاء“ اس سلسلہ میں یہ بھی یاد رکھنا چاہیے کہ انسانی تہذیب کی تاریخ کے اودار میں زندگی کی مائل بہ ترقی قوتیں سست اور منتشر تھیں اس لئے جو تبدیلیاں معاشرت میں ہوتی تھیں۔ وہ بہت طویل میعادوں کے بعد ہوتی تھیں زندگی بتدریج آہستہ آہستہ ترقی کی منزلیں طے کر رہی تھی۔ لیکن تاریخ کی ترقی پذیر قوتیں روز بروز زیادہ قوی زیادہ تیز اور زیادہ منظم ہوتی گئی ہیں۔ چنانچہ انسانی معاشرت اور اجتماعی نظام میں جو تبدیلیاں پہلے ایک صدی کے بعد ہوتی تھیں۔ ویسی تبدیلیاں اب ہر دس سال کے بعد ہونے لگی ہیں اور یہ درمیانی میعاد ابھی اور گھٹتی جائے گی۔ اب انسان کو بہتر اور زیادہ شریف انسان یا بقول غالب آدمی کو انسان بنانے میں اس کا ہا سنگ وقت نہیں لگے گا۔ جتنا کہ بندر کو آدمی بنانے میں لگا۔ ارتقاء اور انقلاب

(Evolution + Revolution) کے درمیان یہی فرق ہے۔ اس وقت تدریجی ارتقاء کا نعرہ لگانا ایک خطرناک میلان ہے جو ہم کو بہت گمراہ کر سکتا ہے اب واقعی وہ وقت آگیا ہے کہ بقول اقبال پھونک ڈالے یہ زمین و آسمان مستعار

اور خاکستر سے آپ اپنا جہاں پیدا کرے

لیکن یاد رہے کہ جس زمین و آسمان کو ہم نے پھونک ڈالا ہے۔ یا پھونکنے والے میں اور ان کی خاکستر کے بغیر بھی ہمارا کام نہیں چل سکتا۔ اس اجمال کی وضاحت مقالہ کے دوران میں ہو جائے گی۔ جب زندگی کا ایک دستور اپنے مقدر اور توانائیوں کو مکمل طور پر بردے کا رلا چکتا ہے تو وہ ناکارہ اور ناکافی ہو جاتا ہے اور خود اس کے اندر ایک نئے نظام کا مطالبہ شروع ہو جاتا ہے۔ لیکن پرانے نظام اور نئے نظام کے درمیان جو عبوری دور ہوتا ہے وہ بڑے تذبذب بڑے مغالطوں بڑی الجھنوں اور بڑی آزمائش کا دور ہوتا ہے۔ ہمارا موجودہ دور بھی ایک ایسا دور ہے جس میں زندگی کے ہر شعبہ میں ایک افسرِ اتفری، ایک بل چل، ایک عدم اعتماد محسوس ہو رہا ہے اور ادب کا شعبہ تو سب سے زیادہ تذبذب اور الجھنے والا معلوم ہوتا ہے اس وقت ادب کی دنیا میں جتنی سمیتیں، جتنے موڑ اور جتنے باہم متناقض میلانات ہم کو نظر آ رہے ہیں۔ ان کی مثال ادبی تواریخ کا کوئی دوسرا دور پیش نہیں کر سکتا۔ ادب کی دنیا اس وقت ایک بھول بھلیاں ہو رہی ہے۔ جس کے بے شمار بیچ دھم میں ہم کچھ کھو کر رہے جا رہے ہیں۔ رجعت اور ترقی۔ روایت اور انقلاب، تسلیم اور بغاوت، انفرادیت اور اجتماعیت، واقعیت اور تخیلیت، بورژوا اور پروتاری۔ افادیت اور ردِ مانیت۔ ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی وغیرہ جیسی بظاہر باہم متضاد اور پریشان کرنے والی اصطلاحیں اور فقرے ادبی تنقید کے سلسلہ میں ہم بار بار سنتے ہیں اور اکثر ہماری سمجھ میں کچھ نہیں آتا۔

ہمارے دور کی ایک سب سے زیادہ اہم اور ناقابلِ تردید حقیقت یہ ہے کہ اس نے انسانی زندگی کی مادی اصلیت کو روشن اور اجاگر کر کے اس کی حرمت اور برگزیدگی ہم سے منوالی۔ اس سے پہلے ہم زندگی کو ایک آسمان زاد حقیقت تصور کرتے تھے اور اس کی جھوٹی ماورائیت کا رعب ہم پر چھایا ہوا تھا۔ صنعتی دور کا سب سے بڑا احسان یہی ہے کہ اس نے زمین کی مقدس قدر ہمارے دل میں بٹھائی اور ہم کو یہ بتایا کہ ہماری زندگی اس زمین کی پیداوار ہے اور اسی زمین کی عام خیر و برکت کی ضامن ہے۔ یہاں جنی تہذیب کا یہ معمولی اکتساب

نہیں ہے کہ اس نے ہمارے اندر زندگی کا اقتصادی شعور پیدا کیا جو روز بروز بڑھتا چلا گیا اور ہمارے فکری اور ہمارے عملی اداروں میں دخیل ہوتا گیا ہم یہ نہیں کہتے کہ اقتصادی اسباب انسانی معاشرت میں اس سے پہلے کا رفرمانہیں تھے۔ لیکن ہماری شعوری زندگی ان سنگین بنیادی اسباب کا کوئی احساس نہیں رکھتی تھی۔ یہ تصور کہ ساری زندگی صرف ایک گت پر ناچ رہی ہے اور وہ روز کی روٹی، روز کی روٹی کی گت ہے ہمارے ہی دور کی خصوصیت ہے۔

روٹی کے علاوہ انسان کی تہذیب و تخیل کے لئے اور کن کن چیزوں کی ضرورت ہے یا نہیں۔ یہ سوال ابھی اٹھا نہیں۔ لیکن خدا کی خدائی ابھی تک کوئی ایسی مخلوق نہیں پیدا کر سکی ہے جو بغیر روٹی کے زیادہ عرصہ تک زندہ رہ سکے۔ تغذیہ نہ صرف انسان بلکہ ساری فطرت کا مطالبہ ہے۔ اور اس مسئلہ کا پورا کرنا ارتقاء اور تہذیب کی طرف یقیناً پہلا اقدام ہے۔

آج ہم کو یہ ماننے اور کہنے میں کوئی ہچکچاہٹ محسوس نہیں ہوتی کہ بھوک اسی قدر قابل احترام اجتماعی تحریک ہے جس قدر کہ عشق و محبت اور تین ڈھانچنے کے لئے کپڑا اور گرنی اور سردی سے پناہ لینے کے لئے ٹھکانے اتنا ہی ضروری اور اہم ہیں جتنا کہ مجازی یا حقیقی معشوق یہ احساس اس صدی سے پہلے ہماری انفرادی اور اجتماعی زندگی ہمارے کردار و گفتار اور ہمارے تمام افکار و اعمال میں اس طرح داخل نہیں تھا۔ جیسا کہ آج ہے۔ زندگی کی مادی بالخصوص اقتصادی اصل و غایت کا بیشتر اور بڑھتا ہوا شعور اس وقت ہمارے جملہ حرکات سکناات کی طرح ہمارے ادب میں بھی نمایاں طور پر کام کرتا ہوا نظر آتا ہے اس موقع پر ایک غلط فہمی سے ہوشیار رہنا ضروری ہے۔ انسانی دنیا میں کوئی تواریخی دوا ایسا نہیں جس کے ادبی اکتسابات اس کے مخصوص اور مردجہ اقتصادی اور معاشرتی نظام کی پیداوار نہ ہوں لیکن ہمارے دور کی امتیازی خصوصیت یہ ہے کہ ہم کو اس تواریخی حقیقت کا شعوری احساس ہو گیا ہے جو ہماری عملی زندگی کے ہر ادارے میں کام کر رہا ہے۔ ہم اب اعلائیہ طور پر جانتے اور مانتے ہیں کہ زندگی اور ادب کی بنیاد اقتصادیات پر ہے اور زندگی کی اقتصادی فلاح جو آگے چل کر ہمہ سمتی فلاح *Matter of Social Well Being* میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ادب کی اصل غایت ہے اس نے میلان کی ابتداء ہمارے ادب میں یورپ کی پہلی جنگ عظیم کے بعد ہوئی۔ یہ یاد رکھنے کی بات ہے کہ انقلاب کی رد کو تسلیم کرتے ہوئے سب سے پہلے جس نے ہماری شاعری

میں مسات سنجیدگی اور اعتماد کے ساتھ اس کو ظاہر کیا۔ وہ اقبال ہیں۔ اقبال کی آواز کے یہ ارتعاشات کبھی فنا ہونے والے نہیں۔

جس کھیت سے دہقان کو میسر نہ ہو روزی
اس کھیت کے ہر خوشہ گندم کو جلا دو
خواجه از خون رگِ مزدور ساز و عملِ ناب
ارجفائے وہ خدایاں کشتِ دہقانِ خراب
انقلاب اے انقلاب

اگر نہ سہل ہو تجھ پر زمین کے ہنگامے
بُری ہے مستی اندیشہ ہائے افلاکی

اقبال کے بعد ہمارے ادب میں اقتصادی میلان کی بے بڑھتی گئی۔ یہاں تک کہ نئی نسل کے ادب کے بہت سے نمونے انقلابی اقتصادیات کے محض نعرے معلوم ہوتے ہیں جیسا کہ شروع میں واضح کر دیا گیا ہے۔ ردی زندگی کی پہلی ضرورت ہے۔ ہماری زندگی کی بنیاد یقیناً مادی قوتوں بالخصوص اقتصادیات پر ہے۔ اس حقیقت سے انکار یا تجاہل کرنا بڑے خطرناک قسم کا دھوکا ہے اور ہم اپنے نئے مفکروں اور ادیبوں کے محسوس ہیں کہ انہوں نے زندگی کی اصلیت اور اس کی غرض و غایت سے ہم کو آگاہ کیا۔ لیکن ایک زبردست خطرہ اس کا بھی ہے کہ ہم ایک فریب سے بچ کر کہیں دوسرے فریب میں مبتلا نہ ہو جائیں اور پرانے بتوں کو توڑنے کے بعد کہیں نئے بتوں کی پوچھنا نہ کرنے لگیں۔ اس لئے بقول اقبال۔

ہوس سینوں میں چھپ چھپ کر بنا لیتی ہے تصویریں

اور رُبت پرستی اور بے جان تصویروں کے ساتھ والہانہ لگاؤ تو بہر حال ترقی کے راستے میں بڑا ہلک خطرہ ہے۔ ردی انسان کی پہلی ضرورت اور اس کی زندگی کی بنیادی حقیقت ہے۔ لیکن پہلی ضرورت کبھی آخری ضرورت نہیں ہوتی۔ اور نہ بنیاد کسی عمارت کا بلند ترین منارہ ہوتی ہے ہم اس وقت بجا طور پر یہ سوال اٹھا سکتے ہیں کہ کیا ردی ہماری زندگی کی تنہا اور آخری ضرورت بھی ہے۔ اس سوال کا جواب دینے سے پہلے ہم کو بڑی دیر اور بہت دور تک سوچنا پڑے گا۔ ہمارے اکثر نوجوان رفیق اس سوال سے

تجاہل برت کر یا کترا کر نکل جانا چاہتے ہیں لیکن اس سے کام نہیں چل سکتا۔ ہم کو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ جس جدیاتی قوت کو روح رواں بتاتے ہیں۔ اس کی اپنی فطرت کا تقاضا یہ ہے کہ کسی ایک ہیئت یا ایک منزل پر میعاد گزر جانے کے بعد قیام نہ کرے اور آگے بڑھ جائے۔ اگر ایسا نہیں ہے تو انقلاب اور ترقی کے کوئی معنی نہیں اور اگر ایسا ہے تو ہم تسلیم کرتے ہیں کہ ایسا ہی ہے تو اس جدلیات کا لازمی نتیجہ یہ ہونا چاہیے کہ ایک حد کے بعد مادی غیر مادی ہو جائے یعنی وہ ایسا نیا ردپ اختیار کرے کہ اس کی بنیادی شکل مادی النظر میں شناخت نہ کی جاسکے۔ ایک ہیل یا گھوڑے کو جو کھلی بھوسہ گھاس اور دانہ وغیرہ کھلایا جاتا ہے وہ کس قدر ٹھوس اور کثیف معنوں میں مادی ہوتا ہے لیکن یہ ساری غذا اپنے فضلات سے جدا ہو کر ادران کو پیچھے چھوڑ کر قوت میں تبدیل ہو جاتی ہے اور ہیل یا گھوڑے کے اندر نئی جان پیدا تو مانی پیدا کر دیتی ہے۔ دوسری مثال معدنی کوئلہ کی ہے۔ جو حسب مراد اور موافق اسباب و حالات پا کر انقلابی کیمیائی عمل کے ماسج سے گزر کر ہیرا بن جاتا ہے۔ اس طرح بدخشاں پہاڑوں کے کھر در سے پتھر موزوں اور مناسبت تربیت پا کر ادرمین کے خدائی پتھر نکھر کر عقیق ہو جاتے ہیں۔ تیسری مثال بھی کچھ کم بصیرت افراد نہیں ہے دو مادی اجسام کی رگڑ سے وہ قوت پیدا ہوتی ہے جو اصطلاحاً برق کهربائی کہلاتی ہے۔ اس طرح جھرنے سے بجلی پیدا کرنا بھی ہمارے لئے ایک سبق ہے۔ کچھ لوگ مادی اور غیر مادی اصطلاحوں کی سطحی اہمیت میں کھو کر حقیقت سے بیگانہ رہ جاتے ہیں۔ اس کو ہم یا تو اصلاح پرستی کہیں گے

جو بہت پرستی سے کسی طرح کم خطرناک نہیں ہے یا ہم یہ سمجھیں گے کہ لوگوں کو نفس مطلب سے کوئی واسطہ نہیں ہے اور صرف چند نعروں اور جے کارڈوں کو زندگی حاصل سمجھتے ہیں۔ مادہ اور قوت جسم اور روح کی اصطلاحیں اس بات کی علامت ہیں کہ ہم کو زندگی کی پر تضاد اور مستقام اصلیت کا زمانہ قدیم سے ایک مبہم احساس ہے یہ ادب بات ہے کہ ہمارے آباد اجداد تو دھوکے میں پڑ کر یا جان بوجھ کر اس احساس کے اظہار میں سخت غلطیاں کرتے رہے ہیں۔ اگر ہم یہ مان لیں کہ زندگی کی اصلی حقیقت مادہ ہے اور ”غیر مادی“ کی اصلاح سے پرہیز کرنا چاہیے تو یہ ماننا پڑے گا کہ مادہ روز آؤں سے اپنے اندر فطرثاً شعور رکھتا تھا۔ جس نے لاکھوں اور کروڑوں انقلاب اور ترقی کے ادوار سے گزر کر موجودہ فکر انسانی کی شکل اختیار کی ہے۔ یعنی مادہ کے اندر یہ صلاحیت پیدائشی طور پر موجود ہے کہ وہ ایک کثیف ہیئت کو چھوڑ کر اس سے لطیف تربیت اختیار کرے اور اگر ہم روح کو مادہ پر تقدم دنیا چاہیں تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ روح اپنی پاکیزگی

اور طہارت سے آسودہ نہ رہ سکی اور بے چین ہو کر اس نے پہلے سے زیادہ کثیف صورت اختیار کرنا چاہی اور بقول اساطیر اولین ایک "کن" سے اٹھارہ ہزار ٹھوس مادی دنیا میں پیدا کر دیں۔ غالب کا ایک شعر اسی خیال کا ترجمان ہے

دہر جز جسدہ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود ہیں
اور اسی غازی پوری کے اس شعر کو آپ کیا کہیں گے۔

لور دگل میں اسی رشک چمن کی تھی بہار
باغ میں کون ہے اے باد صبا کیا کہیے!
اور اسی کے ساتھ ساتھ اصغر گوندوی کے اس شعر کو پڑھیے۔

روئے لالہ دگل پردہ مسدود پر دیں
جہاں جہاں وہ چھپے ہیں عجیب عالم ہے

بہر حال ہم کو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ یا تو لطافتِ قوت ارتقار سے بے بس ہو کر مائل بہ کثافت ہے یا کثافت مائل بہ لطافت ہے لیکن ہم اس جھگڑے میں کیوں پڑیں جو دراصل الفاظ کا جھگڑا ہے۔ ہم کیوں نہ مان لیں کہ مادہ ابتدائی حقیقت ہے اور مادی کو غیر مادی پر تقدم حاصل ہے اور کثافت کا ارتقائی میلان لطافت کی طرف ہے۔ اس سے نہ منطقی استدلال کی موشگافیاں انکار کر سکتی ہیں اور نہ علوم کی سمجھ۔

بہر حال ہم اس سے انکار نہیں کر سکتے کہ اس وقت ہماری زندگی کا مادی روپ بگڑا ہوا ہے اور جس کو ہم جدلیاتی قوت کہتے ہیں وہ ہماری زندگی کی مادی سطح پر کام کر رہی ہے اس سطح کو ہموار اور مکمل کر چکنے کے بعد کیا وہ یہیں رہ جائے گی یا فنا ہو جائے گی یا یہ ہوگا کہ اس کے بعد زندگی کی اور سطحیں بھی نکلیں گی۔ جن کی تہذیب اور تکمیل اور جدلیاتی قوت کا آئندہ فریضہ ہوگا؟ ہم اس سوال کی طرف سے کچھ غافل اور بے پرواہ نظر آ رہے ہیں۔

ادب اور زندگی سے متعلق ان تمام اصلاحوں کو جو زندگی کی مختلف نئی اور پرانی قدروں اور غایتوں کی نمائندگی کے لئے گھڑی گئی ہیں۔ اگر صرف دو عنوانات کے تحت لایا جائے تو ہمارا کام جمعیتی اور ترقی پسند

یا روایتی اور انقلابی سے چل جائے گا اور یہی اصطلاحیں زبانوں پر آج سب سے زیادہ چڑھی ہوئی تھیں ہیں۔

ہمارے نو علم ہم عصروں میں ایسوں کی تعداد کم نہیں ہے جو ہر اس ادیب یا فنکار کی تخلیقی کوششوں کو بیدریغ رجحانی اور ناکارہ کہہ دیتے ہیں۔ جس کا تعلق ایک صف پیچھے کی نسل سے ہو یا جس کے اسلوب اور تصور میں پرانے تصورات اور اسالیب کی کچھ جھلکیاں نظر آئیں یا جس کے اختراعات ان کے مفروضہ معیار سے کلی مطابقت نہ رکھتے ہوں۔ ان نوجوانوں کو شاید یہ نہیں معلوم کہ انقلاب اور ترقی کے راستہ میں سب سے زیادہ خطرناک چٹانیں ادعائیت Dogmatism اور مطلقیت Absolutism ہیں جن لوگوں نے مارکس Marx اور اینگلس Engels کے افکار کا ڈوب کر مطالعہ کیا ہے۔ وہ ہم سے اتفاق کریں گے کہ جدید مادیات اور مطلقیت یا مارکسیت اور ادعائیت کے درمیان زمین آسمان کا فرق ہے اور دونوں ایک دوسرے کے ساتھ ہم آہنگ نہیں ہو سکتیں۔ جو لوگ مارکسیت کو ادعائیت بنائے ہوئے ہیں ان کو سمجھنا چاہیے کہ جو الزام وہ اپنے مخالفین کو دیتے ہیں۔ وہی الزام ان کے سر آجاتا ہے۔ کسی ادعائی نظریہ کی رد سے چاہے وہ کسی جماعت سے تعلق رکھتا ہو۔ ایک طرز فکر اور ایک اسلوب اظہار صرف ایک مخصوص جماعت کے نقطہ نظر سے صحیح اور قابل قبول ہو سکتا ہے۔ مخالف جماعتیں جو خود اپنا ادعائی نظریہ لئے بیٹھی ہیں اس کو کیوں تسلیم کریں اور پھر کوئی جماعت کسی دوسری جماعت کو الزام کیوں دے کہ ہم صحیح طبقاتی یا جماعتی شعور کے قابل ہیں۔ لیکن یہ شعور محض ایک طبقہ یا مشاہدہ سے نہیں پیدا ہوتا۔ بلکہ سماج کے سارے طبقات اور اس کے مختلف اقدار کے تمام ذہنی معاشرتی اخلاقی اور سیاسی میلانات کے مطالعہ سے پیدا ہوتا ہے۔ اصلی مارکسیت یہی ہے جس کو خود آسودہ فرقہ بندی "Self Complacant Sectarionism" کے خطرے سے بچاتا ہے۔ قدامت پسندی اور روایت پرستوں میں ایک زبردست قباحت یہی ہے کہ وہ کسی قسم کا تغیر یا تنوع گوارا نہیں کر سکتے اور زندگی کو اس مقام سے جہاں وہ خود ہیں۔ آگے یا ادھر ادھر حرکت کرنے دینا نہیں چاہتے ہیں بعض نوجوانوں میں بھی جب ہم بھی ایک نقطہ پر ٹھہرے رہنے کا میلان پاتے ہیں تو ہم زیادہ اندیشہ ناک ہو جاتے ہیں۔ اس لئے کہ مقام گزینی کی خواہش بڑھوں سے زیادہ نوجوانوں میں ہلک ثابت ہوتی ہے ہم کو یہ سمجھے رہنا چاہیے کہ زندگی اور اب دونوں ایک دائمی تاریخی تسلسل کے نام ہیں۔

سچ ہے کہ حال سے باہر ماضی کے کوئی معنی نہیں ہوتے لیکن اگر ہم دوسری غلطی نہیں کرنا چاہتے تو اس حقیقت کو بھی تسلیم کرنا ہے کہ ماضی سے بے تعلق اور الگ ہو کر حال اور مستقبل دونوں دھوکے ہیں۔ ہر مستقبل کا ایک ماضی اور ہر ماضی کا ایک مستقبل ہوتا ہے ہم کسی ایسے ماضی کا تصور نہیں کر سکتے جو مستقبل کی پیش رس جھلک اپنے اندر نہ رکھتا ہو اور نہ ایسا مستقبل ہماری سمجھ میں آتا ہے جس میں ماضی کے زندہ اور صالح برق پائے پوشیدہ یا نمایاں طور پر کام نہ کر رہے ہوں۔ ادب میں تواریخی احساس کا ہونا ضروری ہے۔ صحیح معنوں میں ادیب یا فنکار وہی ہے جو اپنی ہڈیوں میں نہ صرف اپنے زمانہ اور اپنی نسل کی زندگی کو حرکت کرتا ہو محسوس کرے بلکہ جس کے اندر ماضی کے تمام اکتسابات کی روح بھی کام کر رہی ہو۔ زندہ ماضی حال کی عنصری ترکیب اور مستقبل کی تعمیری تخیل میں اندرونی طور پر داخل ہوتا ہے اونچے قسم کے ادبی کارناموں میں روح عصر کے ساتھ ساتھ ابدیت کا بھی ایک جزو ہوتا ہے۔ اگر ایسا نہ ہوتا۔ تو ہومر۔ ڈانتے اور شکسپیئر۔ فردوسی۔ سعدی اور حافظ۔ دالمیک، کالیڈاس اور تلسی داس۔ میر۔ غالب۔ میر حسن اور میر انیس اپنے اپنے زمانہ کے ساتھ دفن ہو چکے ہوتے۔ درڈ مور تھ کے یہ الفاظ محض خیالی تسکین کے لئے نہیں ہیں۔ ”زندوں اور مردوں کو تمام زبانوں کی شریف جری اور دانشمند ہستیوں کو ایک روحانی برادری باہم مربوط کئے ہوئے ہے۔ ہم اس برادری سے نکالے نہیں جائیں گے۔“ ہم کو یہ ماننا ہے کہ انسانی تواریخ کا ہر دور مجموعی حیثیت سے دور کے خلاف بغاوت اور اپنی جگہ پر انقلاب اور ترقی کا اقدام تھا۔ ہر زمانہ کا ادب اپنے زمانہ کے اعتبار سے ترقی پسند رہا ہے۔ شکسپیئر۔ ملٹن۔ ڈکنس اور ہارڈی اپنے اپنے دور کے ترقی پسند نامندے تھے۔ سب نے اپنے اپنے زمانہ کی معاشرت کو زیادہ مہذب اور شائستہ بنایا ہے۔ اور مستقبل کی تشکیل میں زبردست حصے لئے ہیں۔ بعد کی نسلوں نے ترقی کا سبق شعوری یا غیر شعوری طور پر انہیں لوگوں سے لیا ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہمارے زمانہ میں ترقی کا تصور زیادہ بالغ اور زیادہ پیچیدہ ہو گیا ہے۔ اس لئے کہ ہماری زندگی کی ضرورتیں بدلی ہوئی ہیں۔ سوچنے کی بات ہے کہ جس آزادی، مساوات اور فراغت کا مطالبہ آج ہم کر رہے ہیں وہ دنیا میں دیویوں اور دیوتاؤں کی طرح آسمان سے یکایک نہیں اتری ہیں بلکہ تواریخ کے نہ جانے کتنے انقلابات اور زبردست ہنگاموں سے یہ تصورات نمودار ہوئے ہیں۔ انسان فطرتاً آزاد نہیں تھا۔ یہ تصور کہ قدرت نے ہم کو آزاد پیدا کیا۔ اور ہم روز بروز آزادی کھوتے گئے۔ ہم کو سینکڑوں برس بھٹکا تا رہا ہے۔ انسان قدرت کی طرف سے نہ

جانے کتنی کمزوریاں اور مجبوریاں لے کر اس دنیا میں آیا۔ رفتہ رفتہ اس نے خود اپنی قوتوں اور کوششوں سے ان تمام حائلات اور موانع کو بڑی مشقت کے ساتھ اپنے راستہ سے دور کیا۔ روز بروز پہلے سے زیادہ آزاد ہوتا گیا یہاں تک کہ آج بقول اقبال:

توڑ ڈالیں فطرتِ انساں نے زنجیریں تمام
دوریِ جنت سے روئی چشمِ آدم کب ملک

انسان جب عرصہ وجود میں آیا تو اس نے اپنے کو طرح طرح کی غلاظتوں، تاریکیوں اور مجبوریوں میں گھرا پایا اور وہ اپنا خون پسینہ ایک کر کے اپنی زندگی لطیف، روشن اور آزاد بنا تا چلا گیا۔ اسی کا نام تہذیب ہے۔ یہ ضرور ہے کہ تخلیقِ آدم سے لے کر اس وقت تک کی تہذیب کی لائی ہوئی برکتیں اور توانائیاں ایک چیدہ اور برگزیدہ جماعت کو میسر ہیں اور خلقِ اللہ ان سے بالکل محروم رکھی گئی ہے روس کے مشہور شاعر اور نقاد الگزندر بلنکی کا کہنا بہت صحیح ہے کہ جس تہذیب پر ہم کو اب تک ناز رہا ہے وہ عمودی رہی ہے۔ حالانکہ اس کو واقعی ہونا چاہیے تھا۔ یعنی ہماری تہذیب بجائے اس کے کہ غوام میں پھیلے۔ ایک با فراغت اور خود آسودہ اقلیت کے درمیان محدودہ کر بلند ہوتی گئی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آج کم تعداد تعلیم یافتہ اور مہذب جماعت اور جاہل اور علم و تہذیب کی روشنی سے محروم غوام الناس کے درمیان ایک بھیانک خلا پیدا ہو گیا ہے۔ اب ہم کو اس کا شعور ہو چلا ہے اور شدتِ اصرار کے ساتھ ہم مطالبہ کر رہے ہیں کہ تہذیب کی تمام طاقتیں اور نفاستیں ہر شخص کو نصیب رہیں اور وہ دن بہت زیادہ دور نہیں۔ جب کہ ہماری یہ کوشش اور ہمارا یہ مطالبہ حسبِ مراد پورا ہو۔ اس وقت مارکس وغیرہ کے کہنے کے مطابق زمانہ قبل تاریخ Pre-History ختم ہو گا۔ اور تاریخ History صحیح معنوں میں شروع ہو گی۔ بہر حال ہم کو کہنا یہ تھا کہ انسانی آزادی کی سست اور ہر آزار پیدائش میں نہ جانے کتنے شہیدانِ سلف کے خون شامل ہیں اور نہ جانے کتنی پُر خار منزلوں سے گزرنے کے بعد یہ آزادی موجودہ مقام پر پہنچی ہے۔ سائنسی بیداری نے پردہ موتوں کی زنجیروں کو توڑا۔ صنعتی یا مہاجنی انقلاب نے سائنسی نظام کی بیڑیاں کاٹ پھینکیں اور آج اشتراکیت سرمایہ داری کا سہرا طوق اپنی گردن سے اُتار ڈالنے پر تلمی ہوئی ہے۔ ہم اس وقت جو کچھ ہیں اور جو کچھ کر رہے ہیں۔ وہ تو تاریخ کے لامحدود عمل میں ایک درمیانی ہیئت ہے اور گزشتہ ادراکِ مندہ دونوں ہیئتوں سے یکساں اور لازمی تعلق رکھتی ہے۔

روایت اور انقلاب کے بارے میں ہمارے خیالات بڑی طرح الجھے ہوئے ہیں۔ ہم کچھ بھول سے گئے ہیں کہ ہر زمانہ کے افکار اور ادبی اختراعات میں کچھ زندہ رہ جانے والے عناصر بھی ہوتے ہیں۔ یہی عناصر ادبی شاہکاروں کی مستقل قدر ہوتے ہیں اور روایتِ عظمیٰ سے یہی عناصر مراد لئے جائیں گے جو نئی زندگی کے نئے عناصر کے مطالعہ سے ہمارے اندر بصیرت اور سعی و پیکار کی نئی تحریک پیدا ہوتی ہے۔ ہاں شرط یہ ہے کہ ہم صحت مند ذہن رکھتے ہوں۔ ہومز، ایساٹس *And my* ڈائٹے۔ شیکسپیر مردانیز *curvatures* گوئٹے، بالزک اور شیلی سے آج ہم کیا سیکھ سکتے ہیں؟ اس کو مارکس سے پوچھیے جس کے لئے ادب المتقدین کا مطالعہ ہمیشہ نہ صرف تفریح کا سامان رہا بلکہ اس سے اس کے دل میں تازہ دلوں پیدا ہوتے رہے اور اس کے نازک ذہنی لمحوں میں زندگی کی نئی دھارس بندھاتے رہے۔

خام اور صحیح موثرات سے غلط اثر قبول کرنے والے دماغ کے لئے اس کا اندیشہ ضرور ہے کہ اسلاف کے اکتباسات اور قدیم روایات کا مطالعہ کہیں ان کو بہکانہ دے اور ہمارے اندر مردہ اور بے جان قسم کی ماضی پرستی کا میلان نہ پیدا ہو جائے اگر اس خطرہ سے اس زندہ قوت کو ہم بچالیں گے جس کو صحیح اور صالح معنوں میں روایت کہتے ہیں تو وہ انقلاب کا ایک اہم ترکیبی جز بن کر حال اور مستقبل دونوں کو مالا مال کر سکتی ہے۔ ترقی پسند یا انقلابی ادیب کا پہلا فرض یہ ہے کہ بصیرت اور قوتِ انتخاب سے کام لے کر خوش آئند اور زندگی بخش روایتی تصویات اور اسالیب کو اپنی نئی تخلیقی اپج میں جذب کرے۔ اس بصیرت اور قوتِ انتخاب کی موجودہ نسل کے اکثر باحوصلہ نوجوانوں میں کچھ کمی محسوس ہوتی ہے۔ جو اسلاف کے معاشرتی اور ادبی اکتباسات کے مطالعہ سے بڑی طرح بھاگتے ہیں۔ ہم ان کو مارکس کے ان الفاظ کی طرف جو اس نے اپنی تحریر تنقید اقتصادیات سیاسی میں پر دقلم کئے ہیں متوجہ کرنا چاہتے ہیں: ”یونانی آرٹ اور اس کی رزمیہ شاعری کو سماجی ارتقاء کی بعض خاص ہیئتوں سے تعلق اور وابستہ سمجھنا کوئی مشکل کام نہیں ہے۔ لیکن یہ سمجھ لینا ہمارا بہت بڑا اکتساب ہو گا کہ اتنے پرانے زمانے کے یہ کارنامے اب بھی ہمارے لئے جمالیاتی مسرت کا ذریعہ بنے ہوئے ہیں اور بعض اعتبارات سے آج کی ترقی یافتہ دنیا ان کو اب تک قابلِ رشک نمونہ اور ناقابلِ حصول معیار تصور کرتی ہے۔“

یہ سوال واقعی اہم اور قابلِ غور ہے کہ جن طبقوں کو جھاڑ بہا کر ہم اب تواریخ کی کوڑے کی

ٹوٹ کر میں پھینکے جا رہے ہیں۔ ان کے بعض نمائندوں نے ادب اور دوسرے فنون لطیفہ کے جویا دگوار نمونے چھوڑے ہیں وہ آخرا ب تک عوام کے ذہنی ابھار اور ان کی تعلیم و تربیت میں کارآمد محرکات کیوں ثابت ہو رہے ہیں۔ سائنسی اور مہاجنی معاشرت کے زمانوں کی تخلیقات اثر اکیٹ کے دور میں اس قدر دلکش اور مفید کیوں ہیں؟

ہم اس وقت اپنے افکار اور میلانات کے اعتبار سے بہت کافی الجھے ہوئے ہیں اور اس نسبت سے جو ادب آج کل پیدا ہو رہا ہے اس کا کچھ حصہ تو یقیناً زندگی کے صحیح مفہوم اور اس کی توانائیوں کی طرف واضح اشارہ کر رہا ہے لیکن ہمارے نئے ادیبوں اور شاعروں کی تعداد کچھ غیر واضح انتشار اور پراگندی میں نظر آتی ہے۔ ان کے خیالات پریشان اور گڑبڑ ہیں۔ ہمارے نوجوان ساتھیوں میں ایسوں کی کمی نہیں۔ جو ماضی اور اس کے کارناموں کو کچھ حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں اور ان میں کبھی یا س پرستی کبھی لذت بہت کہیں شکست خوردگی اور مغلوبیت کہیں فراریت اور عزلت گزینی محسوس کرتے ہیں۔ اگر محض آج کے پیمانے سے دیکھا جائے۔ تو یہ میلانات ہم کو ادب المتقدین میں ملیں گے۔ لیکن تواریخ کا پیمانہ ایسا غیر مربوط اور بے تعلق پیمانہ نہیں ہوتا۔ تواریخ ایک سلسلہ کا نام ہے اور ماضی کے اکتسابات اس سلسلہ کی ایک درمیانی کڑی ہیں۔ ہم کو ان سے بہت کچھ سیکھنا ہے اور ان کا مطالعہ ہمارے اندر زندگی کے آئندہ فروغ میں کام آسکتا ہے اس کے معنی یہ نہیں کہ ہم لکیر کے فقیر بنے رہیں اور اپنے آباد اجداد کی کورانہ تقلید کرتے رہیں۔ مگر ان کے پڑھنے سے ہماری تخلیقی قوتوں کو نئی تہذیب اور شائستگی ملے گی۔ بڑے تماشے کی بات ہے کہ آج کل کے بعض ادیب اور شعرا جو اسلاف کے اختراعات پر طرح طرح کے اعتراضات کرتے ہیں وہ خود بھی کچھ دوسرے عنوان سے انہیں راگوں کو الاپ رہے ہیں جو اگلے وقتوں کے لوگ الاپ گئے ہیں۔ مثلاً رومانیت کے میلان کو عام طور سے رجعتی بتایا جاتا ہے جو زندگی کے نئے دستور میں مضر نہیں تو بے کار ضرور ہے۔ لیکن صنفِ اول کے چند گئے ہوئے افسانہ نگاروں اور شاعروں کو چھوڑ کر جن کی تخلیقی کوششیں۔ نئی زندگی کی نئی قدردان اور نئی ضرورتوں کا نہایت واضح تصور پیش کرتی ہیں اور یقیناً قابل ستائش ہیں۔ جب ہم عصر حاضر کے اکثر افسانوں اور نظموں کو پڑھتے ہیں تو ان میں بھی وہی رومانی رنگ نظر آتی ہے۔ بلکہ آج کل تو رومانیت کا یہ میلان کبھی کبھی دالہانہ جنسی خود باختگی کا انداز اختیار کر لیتا ہے اس کو ہم کیا کہیں گے؟ آخر ہم میں سے بعض یا اکثر اب تک انہیں علتوں میں کیوں مبتلا ہیں۔

جن کو ہم پرانے اساتذہ کی خامیاں بتاتے ہیں؟

لیکن حقیقت افراط اور تفریط دونوں سے الگ ہے۔ اصل بات تو یہ ہے کہ وہ تربیت یافتہ شعور جنسی جس کو محبت یا رومان کہتے ہیں۔ انسان کے خمیر میں داخل ہے اور اس کی شخصیت کا ایک فطری مطالبہ اور اس کی تواریخی زندگی کی ایک ناقابل تردید حقیقت ہے لیکن اس کی زندگی کے اور بھی مطالبے ہیں۔ جن کو پورا کرنا محبت اور رومان سے کہیں زیادہ ضروری ہے۔ صحیح اور زندگی بخش رومانی تعلق سے انسان کی زندگی کبھی بھی خالی نہیں رہے گی۔ لیکن جیسا کہ میں کسی اور موقع پر اشارہ کر چکا ہوں۔ اصلی اور فطری انسان ایک مجاہد ہے۔ جس کو رومان کے علاوہ اور بھی بہت سی اہم اور سنگین مہمات درپیش ہیں۔ جن پر قابو پانا ہے۔ ادب کا کام یہ ہے کہ اس مجاہد کے حوصلے بڑھائے اور زندگی کے فتوحات میں ایک محرک کی حیثیت سے اس کے کام آئے۔

اس پر بحث کے تحت ہم کو یہ سمجھنا ہے کہ گزشتہ پندرہ بیس برسوں کے اندر ادب میں واقعیت اور خاص کر جمہوری یا اشتراکی واقعیت کی جو نئی پکار شروع ہوئی ہے۔ اس کا اصلی مفہوم کیا ہے؟ رومانیت کو ہم ایک پرانے اور فرسودہ میلان بتاتے ہیں اور اس کی جگہ واقعیت کا مطالبہ کر رہے ہیں اس وقت اگر یہ سوال کیا جائے کہ واقعیت سے دنیا کے بہترین ادبی اختراعات کب خالی رہے ہیں تو شاید ہم تھوڑی دیر کے لئے سوچ میں پڑ جائیں۔ کیا ہومر کی ایلید میں شروع سے آخر تک واقعیت نہیں ملتی؟ اور کیا میر حسن کی مثنوی اپنے گرد و پیش کی معاشرت کی عکاسی نہیں کرتی؟ اس سوال کا جواب نفی میں دیتے ہوئے ہماری زبان ہچکچائے گی۔ برخلاف اس کے کیا ہم خشک اور بے کیف واقعات کے بیان کو ادب میں شمار کریں گے۔ مثلاً اگر ہم کہیں کہ دانت میرے شمار میں بتیس، تو کیا یہ واقعیت ادب کہلانے لگی؟ کیا انگریزی کے وہ موزوں مصرعے جن میں بچوں کو یاد کرانے کے لئے ہر مہینہ کے دنوں کی تعداد گنائی گئی ہے۔ اپنی تمام واقعیت اور افادیت کے باوجود ادب کے تحت آتے ہیں؟ ہندوستان میں اس موقع کے لئے سب سے زیادہ موزوں مثال گھاگھ کی ہے۔ جن کے اشعار یعنی موزوں مصرعے عوام میں ضرب المثل ہو چکے ہیں۔ جہاں تک تجربات اور مشاہدات اور قیاسات کا تعلق ہے۔ گھاگھ کی کہی ہوئی باتیں بیشتر اب تک دو اور دو چار کی طرح صحیح ہیں۔ لیکن کیا وجہ ہے کہ گھاگھ کے کلام کو ہم شاعری نہیں سمجھتے حالانکہ جہاں تک محض واقعہ نگاری کا سوال ہے۔ ہندوستان کا کوئی شاعر گھاگھ کا مد مقابل نہیں

ہو سکتا۔ حقیقت یہ ہے کہ محض واقعات کو جوں کا توں سپرد قلم کر دینے کا نام ادب نہیں ہے ورنہ آج روزانہ اخبار کا ادارہ ادب میں شمار کیا جاتا۔ مگر ہم صحافتی تحریروں کو ادبی تخلیق ماننے کیلئے تیار نہیں۔ ادب میں اگر واقعیت نہیں ہے۔ یعنی اگر اس کی بنیاد زندگی کی ٹھوس حقیقتوں پر نہیں ہے تو وہ صالح ادب نہیں ہو سکتا۔ لیکن اس واقعیت کے ساتھ ساتھ ادب کو ادب کا درجہ دینے کے لئے اس عنصر کا ہونا لازمی ہے۔ جس کو ہم مبہم طور پر کبھی روایت کبھی تخیلیت اور کبھی خواب گزینی کہہ کر بدنام کرتے ہیں۔ قدیم یونانی تواریخ کے اخبار اور کتبات کو دوسرے لحاظ سے ہم جس قدر بھی اہل اور قابل قدر سمجھیں۔ لیکن ہم ان کو بھول کر بھی ادب کا عنوان نہیں دیں گے۔ برخلاف اس کے ایکائلس کے مشہور ڈرامے اہل فارس *The Persians* Seven against Thebes اور *The Suppliants* اپنی تمام تواریخی واقعیت کے ساتھ ساتھ دنیائے ادب کے غیر فانی شہپائے ہیں۔ ہم تسلیم کرتے ہیں کہ آج اس بات کی سخت ضرورت ہے کہ انسانی زندگی میں جو معاشرتی اور اخلاقی تضاد اور پیکار جاری ہے اور اجتماعی نظام اور شخصی کردار میں جو اندر و دھن تناقضات بڑھتے جا رہے ہیں۔ یعنی انسان کی ہستی کے اندر سرمایہ داری نے جو مزاج پیدا کر رکھا ہے ان سے تہہ نشین اسباب کو ابھار کر ادھر پر لایا جائے اور ان کے نتائج کا تجزیہ کر کے لوگوں کے اندر ان کا صحیح اور واضح شعور پیدا کیا جائے۔ جو قوتیں اس وقت باہم دست و گریباں ہیں اور انسان کی زندگی کو بگاڑ بنا رہی ہیں۔ ان کے ادراک سے اگر آج کے کسی ادیب کی کوئی کوشش بے گانہ ہے تو وہ ادیب کے منصب کو پورا نہیں کر رہا ہے اور اس کی کوشش پر ادب کا اطلاق نہیں ہو سکتا۔ لیکن ادب میں اس ادراک کو کیسے ظاہر کیا جائے؟ یہ سوال مشکل اور غور طلب ہے اگر ہم اپنے زمانہ کے نئے حالات اور اسباب اور ان کی باہمی کش مکش کے اثرات کو سیدھے سیدھے بے کم و کاست بیان کر دیتے ہیں تو وہ ادب نہیں بلکہ اخبار نگاری اور پراپیگنڈہ ہو گا جس سے ادیب کو بچنا چاہیئے۔ ادب کا وہ مدرہ جس کو اشتراکی واقعیت کا نام دیا جاتا ہے۔ اکثر دبش تراسی غلطی میں مبتلا ہے۔ جو یہ سمجھتا ہے کہ کسی ہڑتال یا کسی نئی سماجی تحریک یا کسی انقلابی ابھار یا کسی سیاسی خانہ جنگی کی مفصل تصویر پیش کر دینے ہی کا نام ادب ہے وہ یہ سمجھنے سے قاصر معلوم ہوتا ہے کہ یہ نام محرکات اور محرکات محض سماجی پس منظر ہیں اور سماجی پس منظر انسان سے بے تعلق ہو کر کوئی قدر نہیں رکھتا اس پس منظر کی قدر اور اہمیت اس لئے ہے کہ انسان اس میں

رہ کر اپنے اندر نئی توانائیاں اور نئی بالیدگی پیدا کرتا ہے انسانی زندگی دراصل ایک مقابلہ ہے خود اس کے اور اس کے درمیان سچ یہ ہے کہ جو قوتیں کہ پس منظر میں کام کر رہی ہیں۔ وہ انسان پر اثر انداز ہوتی ہیں اور اس کی ہستی کی تشکیل میں کار فرما ہوتی ہیں۔ لیکن خود انسان دورانِ مقابلہ میں اپنی نئی طاقتوں سے اس پس منظر پر قابو پا کر اس کو بدل بھی دیتا ہے۔ انسان صرف زندہ نہیں رہتا بلکہ زندگی کو نت نیا روپ دیتا رہتا ہے۔ اس حقیقت کی طرف ہمارا دھیان بہت کم جاتا ہے۔ اشتراکی واقعت کا نعرہ لگانا آسان ہے لیکن اس کو سمجھنا اور ادب میں اس کو برتنا بڑا مشکل کام ہے۔ ادبی واقعت اور واقعاتی ادب کے درمیان بڑا تفاوت ہے مگر الذکر کی قدر عارضی اور عصری ہوتی ہے اور ادبی واقعت ایک مستقل قدر ہے روس میں اشتراکی واقعت کسے باضابطہ اور پُر شور تحریک اب سے کوئی بیس برس پہلے شروع ہوئی اور اس کی آواز بازگشت ہر ملک کے ترقی پسند طبقے میں گونجنے لگی۔ لیکن آج تک اس واقعت کی تعریف و تعین نہیں ہو سکی۔ ہم سے مبہم طور پر یہ کہا جا رہا ہے کہ اشتراکی واقعت وہ میلان ہے۔ جو اشتراکیت کی تعمیر میں مدد دے مگر یہ تو بہت ہی غیر واضح تعریف ہے۔ سوویٹ روس کے مؤثر اخبار اور رسائل اشتراکیت کی تعمیر میں بوز بوز حصہ لیتے رہے ہیں مگر ان کو ادبیات کی صف میں جگہ نہیں ملے گی۔ برخلاف اس کے گورکی سے لے کر شولوخوف تک جتنے بڑے افسانہ نگار اور شاعر گزرے ہیں۔ ان کے کا زمانے دنیا کے ادبیات میں قابل رشک نمونے ہیں لیکن یہ تمام ادیب اور شاعر انقلاب سے پہلے کی روسی تہذیب کے بہترین عناصر اپنے اندر جذب کئے ہوئے تھے اور ان عناصر کو نئی انقلابی قوتوں کے ساتھ سمو کر انہوں نے اپنے ملک کی نئی تشکیل و تعمیر میں وہ حصہ لیا ہے جس کو انقلاب روس کی تواریخ کبھی جھٹلا نہیں سکتی۔ یہ لوگ صرف واقعہ نگار نہیں تھے بلکہ ایک زبردست روایت عقلی کے سپوت اور وارث تھے۔ ہم کو اس سے بعیرت حاصل کرنا چاہیے کہ گورکی۔ الکسی ٹوشائی۔ کتیف۔ گلیڈکوف۔ لدنیف۔ شولوخوف۔ فیڈین۔ جن کو سوویٹ روس کے ممتاز ترین ادبی معمار کہا جاتا ہے۔ سب کے سب انقلاب سے پہلے کے تربیت یافتہ تھے اور ان ادبی دبستانوں سے براہ راست یا بالواسطہ تعلق رکھتے تھے۔ جن کو رمزیت Symbolism اور عوامیت Populism کہتے ہیں۔ اور ان کے دبستانوں کے زندہ اور صحت افزا اثرات ان تمام ادبی شخصیتوں کی بہترین تخلیقی کوششوں میں سرایت کئے ہوئے ہیں اور انہیں اثرات کی بنا پر

جن کو باقیات الصالحات کہنا چاہیئے۔ یہ لوگ اتنے بڑے ادیب ہو سکے۔ ہمارے اس دعوئے کا ایک سببی ثبوت یہ ہے کہ شولوغوف کے بعد جو عرصہ سے عزت گزینی اور سکوت اختیار کئے ہوئے ہوئے ہے۔ سویت روس میں کوئی اس حیثیت کا دوسرا افسانہ نگار نہیں پیدا ہو سکا۔ جس کی آواز میں آفاقی تاثیر ہو۔ اس وقت روس میں جو ناول، افسانے یا منظومات لکھے جا رہے ہیں۔ ان کی وقعت اہمیت مسلم، وہ سویت روس اور اس کے دچارمالا (نظام فکر) کی اشاعت اور ترقی میں بہت مددگار ثابت ہوں گے لیکن وہ ادب کے معیار پر پورے نہیں اترے وہ زیادہ سے زیادہ صحافتی ادب کی صف میں نمایاں جگہ پاسکتے ہیں۔

جس نئی ادبی تحریک کو ہم اشتراکی واقعیت کہتے ہیں۔ اس کا پہلا علمبردار گورکی ہی تھا جو ایک نسل پہلے کی تمام ثقافتی اچھائیاں اپنے اندر سمیٹے ہوئے تھا وہ بڑا جوی اور بڑھا پے میں بڑا نوجوان انسان تھا۔ اس نے انقلاب کو ایک مبارک تواریخی عمل سمجھ کر لبیک کہا اور اس کو فروغ دینے میں آگے آگے رہا۔ وہ جانتا تھا اور ڈنکے کی چوٹ اعلان کرتا تھا۔ کہ انسان کی زندگی میں جتنی پستیاں اور افراد کے گفتار و کردار میں جتنی رکاوٹیں اور بے ایمانیاں ہیں ان کی ذمہ دار وہ ہیئت اجتماعی ہے جس کی بنیاد ملکیت پر ہے مگر وہ حال کے عارضی اور فنی اور گذشتہ میلانات اور مطالبات میں کھوکھو کر رہ جانے والا انسان نہیں تھا۔ وہ اشتراکی واقعیت کا جو اس وقت ترقی پسند دنیا میں سب سے زبردست ادبی لہر ہے۔ پہلا محرک اور پہلا مبلغ تھا۔ لیکن وہ خود اس واقعیت کی جو تعریف کرتا ہے وہ بہت بلیغ ہے اس کی رائے میں اشتراکی واقعیت کا فرض یہ ہے کہ وہ انسان کو سعی و عمل کی حالت میں پیش کرے اور اس کا مقصد یہ ہو کہ انسان کے تمام بہترین انفرادی میلانات کو آجاگر کرے اور ان کی ترقی میں مددگار ثابت ہو کہ انسان قدرت کے سارے عناصر پر فتح پا کر کرۂ زمین کی زندگی کو ایک مسرت پائے جو اس کی روز بروز بڑھتی ہوئی ضرورتوں کے مطابق خاطر خواہ بدل کر تمام بنی نوع انسان کے لئے ایک عظیم الشان مسکن بن جائے۔ جس میں ساری دنیا کے لوگ ایک متحد کنبہ کے طور پر خوش و خرم زندگی بسر کر سکیں۔ اس کے لئے ضروری ہے کہ اس وقت جو طبقاتی عداوتیں اور باہمی جھگڑے ہو رہے ہیں ان کو ذاتی قربانیاں کر کے مٹایا جائے لیکن بالآخر اشتراکیت کو انسانی اخوت اور انسانی شرافت کا پیغام ہوتا ہے اور ادب اسی پیغام کا حامل ہے اگر جانچو لا درین کا حوالہ

صحیح ہے تو مرنے سے دو سال پہلے گورکی نے ایک گفتگو کے دوران میں کہا تھا۔ میں چاہتا ہوں کہ ادب واقعات کی سطح سے بلند تر ہو اور بلندی سے واقعات پر نگاہ ڈالے۔ کیونکہ ادب کا مقصد محض واقعات کی عکاسی کرنے سے کہیں زیادہ وسیع اور اہم ہے۔ موجودہ واقعات اور سبب کی مصوری ہی کافی نہیں ہے ہم کو اپنی نئی امیدوں اور آئندہ ترقیوں کو دھیان میں رکھنا ہے اور کیا کیا حاصل کر سکتے ہیں اس سوال کو نظر انداز نہیں کرنا چاہیے۔

ادب میں ایک غایتی میلان کا ہونا ضروری ہے جو لوگ ادب برائے ادب کی پکار لگائے ہوئے ہیں وہ تو ایسے کو جھٹکا رہے ہیں اور ہم کو فریب دے رہے ہیں۔ اسباب و نتائج کی اس کائنات میں کوئی شے آپ اپنی غایت نہیں ہے۔ ادب بھی آپ اپنی غایت نہیں ہو سکتا اور انسانی تہذیب کی تاریخ میں کوئی بھی دور ایسا نہیں رہا۔ جس میں ادب کی غایت زندگی نہ رہی ہو۔ انسان کی روز بروز بڑھتی ہوئی اور ترقی پذیر جسمانی نقل و حرکت کی طرح ادب کا بھی ہمیشہ یہی مقصد رہا ہے کہ وہ زندگی کی آواز کوئی دستیں اور نیا کس بل دے کر اس کو پہلے سے زیادہ کامیاب اور خوشگوار بنائے۔ ادب کو سب سے زیادہ کامیاب اور خوشگوار بنائے۔ ادب کی سب سے پرانی اور سب سے اہم صفت شاعری ہے اور شاعری ادل ادل محض تفریح یا پناہ گزینی کے لئے وجود میں نہیں آئی۔ شاعری کے سب سے قدیم نمونے وہ بھیجن اور گیت ہیں جو دیویوں اور دیوتاؤں کو راضی رکھنے اور انسان کو راضی اور سادی آفتوں سے بچانے کے لئے بنائے گئے ہیں۔ شاعری کی ابتداء دیو مالا اور سنسار مالا کے ساتھ ساتھ ہوئی۔ زندگی کی اشد ضرورتیں شاعری کی محرک ہیں اور زندگی کا تحفظ اور فروغ اس کا پیدائشی مقصد ہے۔ ادب ہر زمانہ میں غایتی رہا ہے اور اس میں ہمیشہ کوئی نہ کوئی مقصدی میلان پایا گیا ہے چاہے یہ میلان زمانہ کے تقاضے کے مطابق کبھی کبھی تفریح یا فراریت ہی کا میلان کیوں نہ رہا ہو۔ فرق یہ ہے کہ پہلے یہ میلانات پوشیدہ طور پر کار فرما ہوتے تھے اور اب ہمارا مطلب یہ ہے کہ ادب کو علی الاعلان غایتی ہونا چاہیے۔ ہم اب ادب میں انادی عنصر کو محسوس طور پر نمایاں رکھنا چاہتے ہیں لیکن اس میں بڑا خطرہ یہ ہے کہ ادب کہیں محض خطبہ یا پردہ پیگندہ ہو کر نہ رہ جائے۔ ادیب کا کام منطقی قیاس اور استدلال کے ساتھ اپنے نظریات اور عقائد کو سادی دنیا کے سامنے پیش کرنا نہیں ہے بلکہ اس کا کام یہ ہے کہ جن خیالات اور میلانات کردہ زندگی کی صحت اور ترقی کے لئے ضروری

سمجھتا ہے اور اس کے ادبی کارناموں میں پٹے ہوتے ہوں اور چھپ کر اپنا کام کریں۔ اسی لئے فریڈرک انگلس۔ سٹاکاٹسکی کے ناول Old & New پر اپنی رائے لکھتے ہوئے کہتا ہے کہ مقصدی میدان کو بغیر کھلے ہوئے اشاروں کے قصبے کے واقعات اس کے افراد اور اس کی فضا سے خود بخود بے ساختہ اور غیر محسوس طور پر ابھر کر اتر ڈالنا چاہیئے۔ اس کی ضرورت نہیں کہ مصنف اپنے خیالات اور عقائد کا ڈنکا پیٹ کر زبردستی پڑھنے والے پر اپنا اثر ڈالنے "مارگریٹ ہارکنس M. Harfands کو اس کے ناول "شہر کی لڑکی" City Girl کے متعلق خط لکھتے ہوئے انگلس بہت صاف الفاظ میں کہتا ہے۔ "مصنف کے نظریات جس قدر پوشیدہ رہیں۔ فن کاری کے حق میں اسی قدر بہتر ہوتا ہے۔" ادب میں ایک بے ساختگی ایک ظاہری بے غرضی کا ہونا ضروری ہے۔ یہی وہ چیز ہے جو ادب کو پراپیگنڈہ رکھتے ہوئے بھی پراپیگنڈہ ہو جانے سے بچا لیتی ہے۔ اسی سلسلہ میں آئیے ایک اور بحث کو بھی ختم کر دیا جائے۔ آج کل بورژوا اور پروتاری کے فرق اور دونوں کے باہمی تضاد پر بھی بڑا زور دیا جا رہا ہے۔ ہم بے تکلف ادب کے سلسلہ میں یہ دونوں اصلاحیں استعمال کر رہے ہیں۔ حالانکہ ہماری سمجھ میں نہیں آتا کہ کس کو بورژوا ادب کہا جائے۔ اور کس کو پروتاری ادب۔ اگر پروتاری ادب سے مراد وہ ادب ہے جو مزدور یا کسان یا دونوں طبقوں کی کوششوں کا نتیجہ ہو تو وہ ابھی تک وجود میں نہیں آیا ہے اور اس وقت تک وجود میں نہیں آسکتا۔ جب تک کہ سماج کی بنیاد طبقاتی تقسیم و تفریق پر ہے۔ ہم ابھی ایک خواب دیکھ رہے ہیں۔ جو اس وقت سچ ہو گا جب کہ طبقے مٹ جائیں گے اور زندگی کے حقوق اور زندگی کی فراغتیں سب کے لئے یکساں ہوں گی اور جب ایسا ہو جائے گا تو بورژوا اور پروتاری ادب کی اصطلاحیں صرف لغت میں ملیں گی اور زندگی میں ان کے کوئی معنی نہ ہوں گے۔ اس لئے کہ اس وقت غیر طبقاتی ہیئت اجتماعی وجود میں آچکی ہوگی۔

اس وقت عام طور پر پروتاری ادب سے مراد وہ ادب ہے جس کا موضوع کسانوں اور مزدوروں کی محتاج اور پُر آزار زندگی کی کوئی حالت یا اس کا کوئی مسئلہ ہو اور ایسا ادب آج کل وہ ادیب پیدا کر رہے ہیں کا تعلق اعلیٰ یا ادنیٰ درمیانی طبقے یعنی بورژوا جماعت سے ہے۔ روس میں آج تک جتنے اثراتی ادیب پیدا ہوئے ہیں۔ ان میں سے زیادہ تعداد بورژوا جماعت سے واسطہ رکھتی ہے۔ ان کی ادبی کوششوں

کا موضوع یقیناً زندگی کی نعمتوں سے محروم طبقہ ادنیٰ کی بد حالی اور بد نصیبی ہے۔ یہ ادیب مرزا داری کے خلاف محنت کی برگزیدگی اور فوقیت کا نعرہ بلند کر رہے ہیں اور بڑی حوصلہ افزا بات ہے جو انسان کی زندگی کے لئے آئندہ خیر و برکت کی ضمانت ہے۔ لیکن یہاں پھر ایک خطرہ محسوس ہوتا ہے بورژوا طبقے کے بعض ادیبوں کے محسوسات اور افکار کا اگر اچھی طرح جائزہ لیا جائے تو اکثر انقلابی تصورات کے بھیس میں رجعتی ذہنیت چور کی طرح کام کرتی ہوئی ملے گی۔ ایسے چور میلانات سے ہم کو ہوشیار رہنا ہے لنکا کی لڑائی یا کر بلا کے معرکے میں انقلابی رنگ بھرنے کا یقیناً بڑا دغا باز میلان ہے مگر دوسری طرف اس حقیقت سے انکار نہ کرنا چاہیئے کہ بورژوا تہذیب اگرچہ اپنے مقدر کی تکمیل کر چکی ہے اور اب اس کا اپنی میعاد سے زیادہ زندہ رہنا انسانیت کا گلا گھونٹ رہا ہے۔ پھر بھی انسانی آزادی اور فراغت کے حصول اور انسان کی زندگی کو زیادہ مہذب اور جمیل بنانے میں بورژوا طبقے اور بورژوا نظام تمدن نے یا دگار خدمتیں انجام دی ہیں۔ مہاجمی دور نے ہمارے لئے ایک ترک چھوڑا ہے جس کو فضول یا رائگاں سمجھنا بڑی نادانی ہے۔ ہمارا فرض یہ ہے کہ اس ترک کو طبقہ اعلیٰ کے پنجو غضب سے نکال کر پوری سوجھ بوجھ کے ساتھ عوام الناس کی زندگی کی نئی ضرورتوں کو پورا کرنے میں اور ان کی فلاح و بہبود کے لئے بوجہ احسن استعمال کریں۔ اس فرض کی طرف سے ہم میں سے پیش تر اس وقت بے پردہ ہیں۔ آخر میں ہم کو ایک اور اہم تناقص کو سمجھنا اور سلجھانا ہے۔ اگر غور سے کام لیا جائے۔ اور انصاف کو راہ دی جائے تو بڑی سہولت کے ساتھ اجتماعیت اور انفرادیت کا جھگڑا ابھی چمک جائے۔ آج ہمارا مطالبہ یہ ہے کہ ادب کو اجتماعی ہونا چاہیئے اور انفرادیت کو ہم ایک مرہبانہ میلان بتاتے ہیں۔ اگر اجتماعی سے مراد یہ ہے کہ ادب کو مردہ سماجی نظام کا آئینہ ہونا چاہیئے تو یقیناً مانئے کہ ادب ہر دور میں یہ فرض انجام دیتا رہا ہے یہ اور بات ہے کہ اب تک سماجی نظام ایک ایسی اقلیت کا نظام رہا ہے جو زندگی کے تمام حقوق اور مواقع پر قبضہ کئے ہوئے بیٹھی رہی ہے۔ اب اجتماعی کو صحیح معنوں میں اجتماعی ہونا ہے۔ یعنی زندگی کی جتنی برکتیں اور جتنے محاسن ہیں وہ سب کو اس طرح میسر ہونا چاہئیں کہ ادنیٰ اور اعلیٰ خواص اور عوام کا امتیاز باقی نہ رہنے پائے۔ یہ مطالبہ بڑا فطری مطالبہ ہے اور ہمارے نئے ادب کا یہ منصب ہے کہ وہ اس کو پورا کرے۔ اس احساس کی ابتدا پہلی جنگ بورپ کے بعد ہوئی۔ اس سے پہلے ادب کی تعریف یہ کی جاتی تھی کہ وہ زندگی کی ایک شبیہ ہے جو کسی ایک مزاج کے آئینہ

میں نظر آئے۔ انفرادیت کی یہ بڑھتی ہوئی ہے ادیب کو یقیناً بھٹکانے والی ہے۔ باوجود اس کے کہ بیسویں صدی سے پہلے کا ادب بھی بے شمار تواریخی شخصیتیں اور غیر فانی تخلیقی یادگاریں پیش کر چکا ہے۔ پھر بھی ہم کو یہ ماننا پڑے گا کہ اب تک ادب تھا اپنی ڈنلی اپنے ناگ کا۔ دنیا کے بہترین ادبی اختراعات اب تک ”میں“ کے مظاہرے رہے ہیں۔ ”ہم“ کا احساس ان کے اندر قریب قریب صفر رہا ہے اب ہم ادیب یا فن کار کی اس خود مختاری کے قائل نہیں رہے۔ اب ہم پر یہ حقیقت روشن ہو چکی ہے کہ سچے اور پائیدار ادب کی ترکیب میں ”ہم“ کا ایک مستقل اور اہم جزو ہے۔ لیکن اس جگہ پھر ہم کو ہوشیار رہنا چاہیے۔ سب سے پہلی بات تو یہ ہے کہ نئے ادب میں بھی اس انحطاطی میلان کا کچھ غلبہ ہی نظر آتا ہے۔ جس کو انفرادیت کہتے ہیں۔ ”میں“ کا احساس آج بھی ہمارے ادبی اکتسابات میں چھایا ہوا ہے۔ یہ مجذبانہ انفرادیت ادب میں اس وقت ایک طرح کا عذر پیدا کئے ہوئے ہے۔ یہ انفرادیت رنگ رنگ کے لباس پہن کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ اس لئے اس کو پہچاننے میں ہم عموماً دھوکا کھا جاتے ہیں۔ جس ادیب یا شاعر کو دیکھئے اپنی ایک دھن چھیڑے ہوئے گویا وہ جو کچھ لکھتا ہے اپنے لئے لکھتا ہے اور اس احساس سے بے نیاز ہے کہ دوسرے بھی اس کو سن رہے ہیں۔ ہمارے نوجوان ادیبوں کی ابھی خامی تعداد اب بھی مادر ایسٹ کا شکار نظر آرہی ہے۔ ہم میں سے بہترے لکھنے والوں کا لہجہ بسا اوقات آج بھی کشف الہام کا انداز لئے ہوتا ہے۔

ہمارے اکثر نئے ادیبوں کے پاس دراصل کچھ کہنے کو نہیں ہوتا۔ لیکن وہ اس ”کچھ نہیں“ کو اپنے سہلوب کی جدت اور دلغری سے بہت کچھ بنا کر ہم کو دھوکے میں ڈال دیتے ہیں۔ اس قبیل کے ادیبوں اور فن کاروں سے ہماری یہ گزارش ہے کہ کسی بے ہیئت اور بے قرینہ جذبے یا تصور کو تکلف اور تعنع کے ساتھ آراستہ اور پیراستہ کر کے پیش کرنا سب سے بڑی بے ایمانی ہے۔

تربیت یافتہ اور کھری انفرادیت کوئی عیب نہیں ہے بلکہ زندگی کے اصلی اور مستقل عناصر میں داخل ہے۔ افراد کے شخصی وجود کی اہمیت سے انکار کر کے ہم انقلاب یا ترقی کا کوئی صحیح معیار نہیں قائم کر سکتے لیکن ہر سنگ کا نام انفرادیت نہیں ہے۔

میں اپنے مضمون ادب کی جدیداتی ماہیت میں مجمل طور پر اس خیال کا اظہار کر چکا ہوں کہ ادب کے مواد کو اعتبار سے اجتماعی اور اسلوب کے اعتبار سے انفرادی ہونا چاہیے۔ کسی ادیب یا فن کار کو

شخصیت دراصل اس کے اسلوب میں نمایاں ہوتی ہے جو اس کو دوسرے ادیبوں اور فنکاروں سے ممتاز کرتا ہے۔ ہمارے بیش تر نوجوان معاصرین کی ادبی کادشوں میں افسوس ناک حد تک اسلوب کا فقدان محسوس ہوتا ہے۔ ہم اس وقت کارل مارکس کے ایک قول کی یاد دلانا چاہتے ہیں۔ جو میگا حصہ اول یا جلد اول میں شائع ہوا تھا۔

”میری اصلی ملکیت حیثیت یا صورت ہے۔ یہی میری روحانی فردیت ہے۔ اسلوب دراصل انسان کی شخصیت ہے۔ ہم قانوناً آزاد ہیں کہ جو چاہیں لکھیں لیکن شرط یہ ہے کہ اسلوب اپنا ہو“ یہ اپنا اسلوب زندگی اور ادب دونوں میں ایک خوشگوار تنوع پیدا کئے رہتا ہے جس کے بغیر زندگی ایک ریستان ہو کر رہ جائے گی۔ زفرنجی۔ میرا سیلان مزاج نگاری کی طرف ہے اور زفرنجی کہ سماج کا بنایا ہوا قانون مجھے مجبور کرے کہ میں ”الم نامے“ Tragedies لکھوں تو کتنی غلط بات ہوگی اور میں کتنی غلط چیزیں پیدا کروں گا۔ آخر ہم ہر گلاب کے پھول سے تو یہ مطالبہ نہیں کر سکتے کہ وہ بالکل ایک متادار نہاب اور نمونہ کے مطابق ہو۔ اگر قدرت سے یہ مطالبہ نہیں کیا جاسکتا تو ادیب کو یہ حکم دینا مریخا ظلم ہوگا۔

غرض کہ اس وقت زندگی اور ادب میں نئی اور پرانی قدریں بڑی طرح غلط ملط ہیں۔ ادب قدیم اور جدید میلانات کا ایک گورکھ دھندا بنا ہوا ہے۔ اور ہم کو اس پر نکتہ چینی کا حق اس لئے نہیں ہے کہ اس وقت دنیا ایک شدید بحرانی اور تشنجی دور سے گزر رہی ہے اور بیماری اور صحت دونوں کی علامتیں لئے ہوئے ہے۔ ہم کو بہر حال آگاہ اور آگاہ اور چونکا رہنا ہے اس وقت ضرورت اس کی ہے کہ صحت بخش اور حیات آفریں قدیم میلانات اور تصورات کو ان نئے میلانات اور تصورات کے ساتھ جو محض بے معنی اور لا حاصل بدعتیں نہ ہوں ملا کر ایک نیا مرکب پیدا کیا جائے جو زندگی کی قوتوں کو فروغ دے اور ان میں نئی رسائیاں پیدا کرے۔ انسان کو نہ پھر حیوان ہونا ہے نہ فرشتہ بننا ہے۔ بلکہ دور بدور پہلے سے زیادہ مہذب اور حسین انسان بننے جانا ہے۔ ادب کا کام یہ ہے کہ انسان کی اس بے حد اور بے نہایت تہذیب و حسین میں ہر لحاظ سے مددگار ثابت ہو اور اس کے لئے کسی رد مان نگار کی تخیل بھی اسی قدر اہم ہے۔ جس قدر کہ کم سے کم اُجسرت کے لئے کسی اقتصادی کی عملی تحریک اصلی معنوں میں انسانی دنیا دہی ہوگی۔ جس میں تمام خارجی اور داخلی اختلاف حل ہو کر ایک آہنگ بن جائیں اور رد مانیت اور واقعیت مادیت اور تصویریت باہوں میں

باہیں ڈال کر آگے بڑھیں اور ایک دوسرے کے راستہ میں خلل انداز نہ ہوں۔ بلکہ باہم
 رفیق اور سازگار رہیں۔ ہم اقبال کی شاعری کو مجموعی حیثیت سے رجعتی کہیں یا ترقی پسند۔ لیکن ہم
 کو چاہیے کہ ان کے اس شعر کو اچھی طرح سمجھ کر زندگی اور ادب و دونوں میں اپنا دستور العمل
 بناتے رہیں۔

دلہ بدوش نگاہم بہ عبسرتِ امروز
 شبیہِ جلوہ فردا دتازہ آئینم

جہانِ نو

فیض احمد فیض

ہمارے ادب میں جہانِ نو پیدا ہو رہا ہے یا نہیں، یہ ایک طے شدہ بات نہیں، جیسی گفتگو کے موضوع سے معلوم ہوتی ہے۔ البتہ قیاس ضرور کہتا ہے کہ جہانِ نو ضرور پیدا ہو رہا ہوگا اور اگر نہیں پیدا ہو رہا ہے تو جلد یا بدیر اس کی پیمائش کے اسباب مہیا ہو جائیں گے۔ سماجی عروج و زوال کے ساتھ زبان اور ادب کو بھی نشیب و فراز کے مراحل سے گزرنا پڑتا ہے۔ کسی ایک دور کی پستی یا بلندی کو سامنے رکھ کر ہم ادب و زبان کی شیرازہ بندی کے متعلق کوئی قطعی حکم نہیں لگا سکتے۔ اس کی وضاحت کے لئے 'درا اردو ادب اور اردو زبان کی تاریخ پر نظر ڈالیے۔ جب اردو زبان کی شیرازہ بندی ہوئی تو مغل بادشاہی کا شیرازہ بکھر رہا تھا۔ اردو نے جنم لیا تو مغلیہ تہذیب دم توڑ رہی تھی۔ بیک وقت عروج و زوال، دونوں کا عمل جاری تھا۔ اگرچہ یہ عمل بہت دیر چل نہ سکا اور تھوڑے ہی دنوں میں سماجی زوال نے ادبی عروج پر غلبہ پالیا۔ اس سے یہ نہ سمجھنا چاہیے کہ حکومت کا زوال ہمیشہ ادبی زوال کا پیش خیمہ ہوتا ہے، نہ اس کے یہ معنی ہیں کہ خارجی سیاسی اثرات کا نفوذ ہمیشہ ملکی زبان یا ادب کے لئے زہر قاتل کا اثر رکھتا ہے۔ اصل بات یہ ہے کہ جس طرح کوئی پودا دھوپ، پانی اور ہوا کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا یا جس طرح انسانی اعضا بھوک اور فاقے سے مضطرب ہو جاتے ہیں یہی کیفیت زبان اور ادب کی بھی ہے اگر زبان کو غذا اور حرکت سے محروم کر دیا جائے تو انسانی جسم کی طرح اس میں بھی دورانِ خون سست پڑ جاتا ہے اور اگر زبان کے تن میں لہو نہ ہو تو ادب کے دل کی دھڑکن خود بخود بند ہو جاتی ہے، اسی وجہ سے عبرانی، یونانی، سنسکرت کا عظیم الشان ادب کی صدیوں سے موت کی نیند سوار ہو چکی ہے، صیہونیوں اور براہمنوں کی مسلسل اور سر توڑ کوششیں ان مردہ ہڈیوں میں جان نہیں ڈال سکیں، تو وہ کیا چیز سے جو زبان یا ادب کے لئے غذا کا کام دیتی ہے جو زبان کا دورہ خون اور ادب کی حرارتِ غریزی برقرار رکھتی ہے۔

یہ تو بالکل ابتدائی سی بات ہے کہ الفاظ و تراکیب، تشبیہیں، استعارے، اصطلاحیں، پیران مفردات کے ان گنت مرکبات و زمین سے اگتے ہیں نہ آسمان سے برستے ہیں۔ انہیں ذہن انسانی ہی تخلیق کرتا ہے اور وہ بھی تفریقاً نہیں۔ ضرورتاً تو اگر کسی کے ذہن پر۔ وہ کسی فرد کا ذہن ہو یا کسی سماج کا۔ کوئی نیا تصور، کوئی نیا مشاہدہ، کوئی نیا خیال وارد ہی نہ ہو تو وہ ذہن اس کے اظہار کی ضرورت کیوں محسوس کرنے لگا اور اگر اظہار مقصود نہیں تو زبان سے فائدہ۔ دوسری بات یہ ہے کہ جتنے زیادہ لوگ اور مختلف مزاجوں اور طبقوں کے لوگ کسی زبان کو استعمال کریں گے اسی قدر اس زبان میں اظہار و تجسس کا حلقہ وسیع ہوگا اور اسی نسبت سے زبان کو اپنا دامن پھیلانا پڑے گا۔ چنانچہ زبان میں انحطاط دوسری طرح سے ہوتا ہے۔ اگر کوئی زبان سستے سستے ایک بہت ہی محدود طبقہ کی زبان بن کر رہ جائے اور جملہ عوام کے تجربات، مشاہدات، جذبات اور خیالات کی ترجمانی چھوڑ دے تو اس کی وہی کیفیت ہو جائے گی جو کسی مقید انسان یا مجوس پرندے کی ہوتی ہے۔ یہ زبان دھیرے دھیرے دم گھٹ کر مرجائے گی۔ دوسری صورت پہلے بیان ہو چکی ہے یعنی اگر داخلی یا خارجی حالات کے سبب سماج کی ذہنی حرکت بند ہو جائے تو زبان کی ترقی خود بخود رک جائے گی۔ ادب زبان ہی کی جذباتی، سزین اور منظرہ صورت ہے اور ادب کا عروج و زوال زبان ہی کے انحطاط و ترقی سے وابستہ ہے۔ اتنا فرق ضرور ہے کہ اچھے ادب کی تخلیق کے لئے اور لوازمات کے علاوہ انفرادی یا اجتماعی جذباتی پہچان کا وجود لازمی ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ کسی دور میں ادب کا جہان نو جیسی پیدا ہو سکتا ہے کہ اول تو اس دور کے لکھنے والے ذہنی اور جذباتی طور پر کچھ لکھنے کے لئے مضطرب اور بیقرار ہوں دوسرے اس اضطراب کے اظہار کے لئےسانی صلاحیتیں موجود ہوں۔ یہ دونوں باتیں اصل میں ایک ہی عمل کے دو پہلو ہیں۔ تجربہ اور مشاہدہ سے اظہار کی آرزو پیدا ہوتی ہے۔ یہ آرزو اپنے لئے لفظی قالب تخلیق کرتی ہے اور ان تخلیقات کے موزوں مصروف اور ترتیب سے ادب پیدا ہوتا ہے مغلیہ سماج کے آخری دور کی کیفیت آپ سب جانتے ہیں۔ یوں تو اردو عوام و خواص بھی کی بولی تھی لیکن وہ اردو جس میں شعریات قصہ لکھا جاتا تھا عوام کی روزمرہ بولی سے دامن چھڑا کر ایک بہت بآکلفت اور پر تصنع بولی بن چکی تھی جس کا رواج بیشتر امر کی محفلوں میں تھا۔ اس زبان کی ٹکسال شہر اور دیہات کے کوچہ و بازار سے الال قلعہ اور میا محل کی حرم سراؤں میں اٹھ گئی تھی، اگرچہ غزل گائی ہر جگہ جاتی تھی لیکن بنائی جاتی تھی صرف نوا بین و روماء کے مملوں اور دیوان خالوں میں۔ چنانچہ زبان اور ادب کی رگوں میں اس تازہ خون کا داخلہ بند ہو چکا تھا۔

جسے عوام کا روزمرہ اختلاط ان کے تجربات اور مشاہدات پیدا کرتے ہیں اگر وہ طبقہ جو اس دور میں ادب کا سرپرست اور کفیل تھا، آسودہ، قوی، تنومند اور جاندار طبقہ ہوتا تو ان کا فکر و جذبہ شائستگی ادب کی آبیاری کرتا رہتا۔ لیکن وہاں تو بقول غالب سوائے حسرتِ تیر گھر میں کچھ تھا ہی نہیں، مذہب، سیاست، معاشرت، عرغہ، مذہب، سب ادارے جو انسانی ذہن کو سوچنے سمجھنے اور محسوس کرنے پر راغب کرتے ہیں، مردہ اور بے جان ہو چکے تھے۔ جاگیر داری، نظامِ بین عوامی سیاست کو یوں بھی دخل نہیں ہوتا، اور آخری مغلیہ دور میں بالکل ہی نہیں تھا۔ معاشرت بھی محض آداب و رسوم کا ایک میکانیکی آئین بن چکی تھی اور دینی تفکر کا وہ پودا جو ہندوستان میں حضرت مجدد الف ثانی نے لگایا تھا، عدم توجہ سے سوکھ چکا تھا۔ چنانچہ اس دور کے مذہبِ طبعی پر فکر و جذبہ کی بھی راہیں بند ہو چکی تھیں، ذہان کی زندگی میں امید اور مسرت و انبساط کی روشنی تھی نہ سوز و درد کا سایہ جیسے سے بیزار اور موت سے سہا ہوا انسان شعر یا انساں لکھے تو کیوں؟ اور لکھے بھی تو کس موضوع پر؟ نتیجہ یہ ہوا کہ جس سرعت سے اردو ادب کے مملات ولی اور تمیر و سودا آنے لگے اسی سرعت سے ان مملات کے درد و یوار کو تخریب کی دمک چاٹنے لگی۔

یہ دردناک منظر صرف حزن اور ادا سہی کے جذبات ابھار سکتا تھا اور اردو ادب کی خوش قسمتی سے اس جذبے کو غالب میں ایک ایسا بلینغ اور مؤثر ترجمان عطا ہوا کہ ایک شاعر کے کلام سے سارے دور کے ادبی انحطاط کی تلافی ہو گئی، لیکن غالب کو اس بات کا احساس نہیں تھا کہ اس کی آنکھوں سے اوچھل اسی تخریب اور انحطاط کے دور میں جہانِ نو کی تعمیر بھی ہو رہی ہے، وہ جہاں جس کے معمار حالی، سرسید اور نذیر احمد تھے، شمعِ تیموری گل ہونے کے بعد فرنگی حکومت کے قیام نے ملک میں ایسے اسباب پیدا کر دیے کہ جمود اور بے حسی کا وہ نقشہ جو ابھی بیان کیا گیا ہے یکسر بدل گیا۔ مضمحل اور بے کار جاگیر دار سماج کی قیادت سے معزول ہو گئے اور ان کا منصب ایک نئے متوسط طبقے نے سنبھالا جس کا ذہن بیدار بھی تھا اور روشن بھی۔ جس کے دل میں درد بھی تھا اور دلولہ بھی۔ اس طبقے کے ترجمانوں نے زبانوں کو محلوں کی قید سے نکالا۔ اپنے نئے ماحول سے مطابقت اور مفاہمت کی خاطر سیاست، معاشرت اور مذہب کو نئے سانچوں میں ڈھالا اور اس انحطاط کو اپنی بولی میں ادا کرنے کی راہیں نکالیں، شاہ ولی اللہ نے دینی تفکر کو دوبارہ رواج دیا۔ سرسید نے اس تفکر کی افادی تاویلات سے عوامی ذہن کو مغربِ اسبابِ خیال کے لئے آمادہ کیا۔ نذیر احمد نے پرانی اور نئی معاشرت

کی جذباتی تفسیر کی۔ حال نے اس نئے طبقے کے لئے سیاسی اور اخلاقی قد ریں وضع کیں اور ادب کا نیم ویراں چمن دلوں میں دوبارہ تروتازہ نظر آنے لگا۔ اس چمن کی آرائش و تزئین میں جو کمی باقی تھی وہ اقبال نے اپنے خونِ جگر اور گرمیِ نفس سے پوری کر دی۔ لیکن دانائے راز زندگی کے اسرار و رموز پوری طرح انشا بھی نہ کر پائے تھے کہ اس نے دور کی تعمیر میں خرابی کی مضمحل صورت آشکارا ہو گئی اور چمن کے بدلہ ہاتے ہوئے پتھر ایک ایک کر کے پھرسو کھنے لگے۔ ادھر خلافت اور ترکِ موالات کی تحریکوں کا زور کم ہوا اور ہندوستان کے سفید پوش طبقے کی امیدوں اور حوصلوں پر اوس ٹپ گئی۔ خاص طور پر مسلمان جو ہندوستان میں کم تعداد میں تھے اور کم اوقات بھی۔ اپنے مستقبل کے متعلق بہت ہراساں اور بد دل ہو گئے۔

یورپ میں اشتراکی اور ناشی طاقتوں کا عروج اور ۱۹۲۹ء کے بعد دنیا بھر میں کساد بازاری کا دور دورہ متوسط طبقہ کے لئے خاص طور سے حوصلہ شکن باتیں تھیں۔ وہ مستقبل جو کچھ دنوں پہلے بہت روشن تھا اب تاریک دکھائی دینے لگا۔ ماضی کی دلکشی بڑھ گئی۔ حال سے گریز کی راہیں تلاش کی جانے لگیں اور جنگِ عظیم کے بعد کا وہ عجیب و غریب ادب پیدا ہوا جسے ادبِ لطیف کہتے ہیں۔ ادبی زبان رومانوی ترائی اصطلاحات کا ایک مضحکہ خیز مرکب بن گئی اور ایک عاکِ ادیب کا ذہن جذبہ و خیال سے ویسا ہی محروم ہو گیا جیسا مغلیہ درباری شعراء کا تھا۔ حسرتِ موہانی، پریم چند، حفیظ، جگر، جوش وغیرہ کی کاوش سے اتنا ضرور ہوا کہ شجرِ ادب کی کبھی ایک شاخ ہری ہو گئی، کبھی دوسری شاخ پر شگوفے پھوٹے لیکن پتھر کا تنا سوکھتا ہی گیا۔

۱۹۳۵ء میں ترقی پسند تحریک نے ایک انقلاب کی طرح ڈالنی چاہی اور تھوڑے ہی دنوں میں ایک جہان

نوکے دھندلے دھندلے نعوش افروز ادب پر یکجا ہونے شروع ہوئے۔ ترقی پسند ادیبوں نے مرض کی صحیح تشخیص کی تھی اور ان کا تجویز کر وہ علاج بھی صحیح تھا لیکن اول تو ان میں غالب یا اقبال یا نذیر احمد کے پایہ کا کوئی ادیب تھا نہیں جو اس نئے گھروندے کا مکمل بنا سکتا اور دوسرے اس تحریک کے علمبردار بھی ٹھیک سے یکجا بھی نہیں ہونے پائے تھے کہ دوسری جنگِ عظیم نے ان کی صفوں کو درہم برہم کر دیا اور اب یہ حالت ہے کہ ہمارے ادب میں افراتفری اور نفسا نفسی کا عالم ہے۔ ہر چھوٹا موٹا ادیب اپنی ڈیڑھ اینٹ کی سجدہ کو فلک بوس محل سمجھے بیٹھا ہے جس کی تعمیر کے لئے باہر سے چونا پتھر لانے کی ضرورت نہیں۔

محض سخت جگر اور لعابِ دہن کافی ہیں۔ خیال تھا کہ پاکستان بن جانے کے بعد ہماری سیاسی اور سماجی زندگی میں لازماً ایک نیا خروش پیدا ہوگا۔ ایک نئی سلطنت اور نئی سماج کی تعمیر کے لئے نئی قوتیں برسرِ کار آئیں گی۔ فکر و جذبہ کے نئے چشمے چھوٹیں گے۔ کاوش و عمل کی نئی راہیں کھلیں گی اور ان سب محرکات کی وجہ سے ادب اور زبان کی گاڑی بھی آگے چلے گی۔ ابھی تک مختلف وجوہ کے باعث یہ کچھ نہیں ہو پایا۔ لیکن غالباً ہماری آنکھوں سے اوجھل اس جہانِ نو کی بنیادیں دھیرے دھیرے استوار کی جا رہی ہیں۔ ابھی یہ کبنا مشکل ہے کہ اس نئے جہان کے خد و خال کیا ہوں گے۔ ابھی تو یہ طے نہیں ہے کہ ہماری زبان کی صورت کیا ہوگی۔ ہماری ادبی زبان یعنی اردو ہمارے ملک کے کسی حصہ میں بھی روزمرہ بولی کی حیثیت سے رائج نہیں۔ ہمارے بیشتر ادیبوں نے اردو میں نہ کسی بچے کو روٹھتے ہوئے سنا ہے نہ کسی ماں کو لوری دیتے ہوئے۔ انہیں یہ بھی نہیں معلوم کہ روزمرہ زندگی میں دو مرد لڑتے ہیں تو کیا گالی کہتے ہیں اور دو مرد و عورت ملتے ہیں تو پیار کے کیا محاورے استعمال کرتے ہیں۔ ہمارے ادب کا جہان نو بھی تعمیر ہو سکتا ہے کہ ہمارے ادیبوں کی موجودہ کتابی زبان عوام کی منہ بولتی ہوئی زبان میں بدل جائے۔ یہ کب اور کیسے ہوگا۔ ہم نہیں کہہ سکتے۔ ممکن ہے اردوئے معلیٰ اور مقامی بولیوں کے اختلاط سے ایک نئی زبان پیدا ہو۔ ممکن ہے اردو ہی ہمارے شہر اور دیہات کی زبان بن جائے اور تہجی ممکن ہے کہ نئے ادب کا جہان نو انہیں مقامی بولیوں کے اینٹ گارے سے تعمیر کیا جائے۔

نیا ادب اور تہذیبی اکائی

ڈاکٹر جمیل جالبی

جب میں عہدِ حاضر کے اردو ادب اور ادیبوں کا خیال کرتا ہوں تو سنا مجھے اس بڑے سے غبارے کا دجیان آتا ہے جس کی ہوا نکل گئی ہو اور وہ سیلی کھیل دھجی کی مانند کسی بچے کے ہاتھ میں لٹک رہا ہو۔ اب اس غبارے کا استعمال صرف یہ ہے کہ بچے اپنے منہ سے چھوٹے چھوٹے غباریں بنائیں اور ہاتھ پر رکھ کر پٹاخ سے پھوڑیں تاکہ گھروالے چونک جائیں اور بچے مزے لیں۔ گزشتہ چار پانچ سال سے اردو ادب کے ادیب یہی کھیل کھیل رہے ہیں۔ اردو ادب کو دیکھنے تو فقرہ بازی کی ہوا سے ننھے ننھے غبارے بنا کر پٹاخ پٹاخ کی آوازوں سے سنسنی پھیلانی جا رہی ہے اور اس عمل کو نئے ادب کا نام دیا جا رہا ہے۔ ادب سے سنجیدگی غائب ہے اور لیون معلوم ہوتا ہے کہ اردو ادیبوں کے سامنے فکر و ادب کا کوئی سنجیدہ مسئلہ باقی نہیں رہا ہے۔ ادیب کو آج یہ معلوم نہیں ہے کہ وہ کس کسے لئے لکھ رہا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اب اس کے سامنے وہ دوسرے لکھنے والے ہیں جو ہم پیشہ ہونے کی وجہ سے اس کی تحریریں پڑھتے اور ردِ عمل مبہم پہنچاتے ہیں۔ اسی لئے ادب سے متعلق جتنی تحریریں نظر آتی ہیں ان میں ایک ادیب دوسرے ادیب سے مخاطب ہے اور سنجیدہ مسائل کی جگہ ادبی سیاست نے لے لی ہے۔ ایسی بے ضرورت باتیں جو صرف تہوہ خانوں میں کی جاتی تھیں عام طور پر ادبی رسالوں میں نظر آ رہی ہیں۔ شہرت کی خاطر عہدِ حاضر کے ادیب نئی نئی شکلیں بنا کر سامنے آ رہے ہیں تاکہ ان عجیب و غریب شکلوں کو دیکھ کر لوگ ان کی طرف متوجہ ہو سکیں۔ وہ کام جو پہلے سڑک کے کنارے مجمع لگانے والے مادی کرتے تھے اب ڈگڈگی بجا کر ہمارے ادیب کر رہے ہیں۔ اسی کو دیکھ کر کچھ سنجیدہ ادیب ادب کی موت کا اعلان کر کے خاموش ہو گئے ہیں۔ آخر جب یہی چیز ادب ٹھہرے تو ادب کے علاوہ کوئی اور مفید کام کیوں نہ کیا جائے۔ ادب پڑھنے کی بجائے کرکٹ پیچ کی کوسٹری کیوں نہ سنی جائے۔ جاسوسی، فلمی رسالے کیوں نہ پڑھے جائیں اور ناش کے کھیل سے فرصت کا وقت کیوں نہ گزارا جائے پہلے ادب اس لئے پڑھا جاتا تھا کہ معاشرہ ادب کے ذریعے خود کو تلاش کرنا تھا اور رفتہ رفتہ ادب کے ذریعہ خود کو تخلیق کرنے کا کام لیتا تھا۔ اسی لئے کتابیں خریدنا، کتابیں پڑھنا خوش مذاقی کی بات تھی۔ جب ادب انسانی فکر و

شعور کو کچھ زد سے رہا ہو تو آخر ادب کیوں پڑھا جائے۔ اب تک ادب کا کام شعوری طور سے بھی اور غیر شعوری طور سے بھی نہیں رہا ہے کہ وہ زندگی سے خام مواد لے کر ایک ایسی دنیا تخلیق کرے جس کے معنی و اقدار ایک طنز ادیب کے قدر بخجل تجربے کو درام بخشش اور درد سری طنز زندگی میں خیر کا اضافہ کر کے خود زندگی کو تازہ دم کر دے۔ لیکن یہ کام اسی وقت ہو سکتا ہے جب ادیب ادب سے سنجیدہ ہو اور زندگی سے اس کا پورا تعلق ہو۔ جو کچھ معاشرے میں ہو رہا ہے، جو کچھ معاشرے پر گزر رہی ہے، جو کچھ چھپی ہوئی خواہشات فرد کے اندر موجود ہیں نہ صرف ادیب ان سے واقف ہو بلکہ وہ یہ بھی جانتا ہو یا کم از کم جاننے کے لئے بے چین ہو کہ آخر معاشرے نے زیادہ مقدار میں نیند کی گولیاں کیوں کھالی ہیں؟ آگاہی اور بصیرت کے اسی عمل کے ذریعے ادیبوں نے ہمیشہ حساس جذبے اور فکر کو ایک ایسی شکل میں ایسی ترتیب کے ساتھ پیش کیا ہے جو شکل اور ترتیب خود فطرت کے پاس بھی موجود نہیں تھی۔ سچا ادیب ہمیشہ معاشرے کے ساتھ جی چلا ہے اور اسے ساتھ لے کر ہی چلا ہے اسکا اندھا رہا ہے۔ یہ معلوم ہوتا ہے کہ اب ہمارے پاس سوچنے اور کہنے کے لئے کچھ باقی نہیں رہا ہے۔ ذہنی طور پر بیکاری محض کے اس ڈھادینے والے احساس کو دیکھ کر یوں لگتا ہے کہ ہماری نسل، اس نسل کی کہ جو زندہ بھی، صرف بھوت ہے۔

اس صورتِ حال کا شعور حاصل کر کے آپ مجھ سے یہ سوال پوچھنے میں یقیناً حق بجانب ہوں گے کہ آخر ایسا کیوں ہے؟ اس سوال کا جواب دراصل جدید ادب کا بنیادی مسئلہ ہے۔ لیکن ادب کا بنیادی مسئلہ ہونے کے باوجود اس کا جواب ادب میں تلاش کرنا گمراہی کا وہ عمل ہے جو ہمیں کہیں نہ پہنچا سکے گا۔ ایک ایسے دور میں جب ادب شعور انسانی کو کچھ زد سے رہا ہو اور اس کی حیثیت صرف بھوسی چوکھر کی سی ہو گمراہ گئی ہو تخلیقی مسائل کو ادب میں تلاش کرنے کے بجائے خود زندگی اور معاشرتی نظام خیال و اقدار میں تلاش کرنا چاہیے۔ جن سے ہماری زندگی عبارت ہے۔ خود کیجئے کہ کیا ہمارے لئے زندگی میں اور زندگی کے کوئی معنی باقی رہ گئے ہیں؟ جب زندگی خود اس طور پر بے معنویت کا شکار ہو گئی ہو، جب زندگی میں کوئی جہت اور کوئی مقصد باقی نہ رہا ہو تو آخر ادب میں کہاں اور کیسے معنی نظر آئیں گے۔ زندگی کی یہی بے معنویت ہماری نسل کو تخلیقی

سطح پر اندر ہی اندر گھن کی طرح کھا رہی ہے اور ہماری نسل کے ادیب برون کے تودوں کے پل بنا کر اپنی تخلیقی زندگی کا راستہ طے کر رہے ہیں۔ کیا یہ صورت بذاتِ خود تشویشناک نہیں ہے؟

اگر ادب اور زندگی کے تعلق پر ہم ایمان رکھتے ہیں تو یہ بات آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ اگر معاشرہ زوال پذیر ہے، اگر معاشرے کے پاس اقدار و خیال کا صحت مند نظام باقی نہیں رہا ہے تو اس معاشرے کا ادب بھی بے جان ہو گا۔ اس لئے کہ ایک صحت مند معاشرے میں زندگی کی ہر سطح پر ادیب کے پاس کہنے کہنے کے کچھ نہ کچھ ضرور ہوتا ہے۔ ہمارا اپنا معاشرہ قدم قدم پر تضاد کے محسوسات میں مبتلا ہے۔ خیال و عمل میں کسی قسم کا ربط نہیں ہے۔ مروجہ اقدار اور تصویرِ حقیقت پر ہم ایمان نہیں رکھتے۔ ہمارا نظام خیال اتنا کھوکھلا ہو چکا ہے کہ اب وہ تخلیقی عمل میں کسی قسم کا ساتھ نہیں دے رہا ہے۔ آج تہذیبی و معاشرتی سطح پر اقدار و اخلاق کا کوئی ایسا زندہ نظام ہمارے پاس نہیں ہے جس پر ہم مثبت طریقے سے زندگی کا کوئی نیا قلعہ تعمیر کر سکیں۔ اسی وجہ سے سارا معاشرہ منتشر ہے۔ چیتوں کے رشتے بکھر گئے ہیں۔ جمائی اقدار ٹوٹ پھوٹ کر ایک ڈھیر کی صورت اختیار کر گئی ہیں۔ خیالات و عقائد کا وہ نظام جس پر صدیوں سے ہم یقین رکھتے چلے آئے تھے اور جو ایک تہذیبی اکائی کی حیثیت سے ہمارے شعور میں زندہ تھا، اب بے معنی اور دور از کار رفتہ نظر آنے لگا ہے۔ سارے معاشرے میں اب کوئی چیز اپنی اصل شکل میں نظر نہیں آتی۔ جو کچھ نظر آتا ہے وہ اصل نہیں ہے اور جو چیز اصل ہے وہ نظر نہیں آتی۔ تضاد نے ساری زندگی کو گھیر لیا ہے اور عدم تحفظ کے احساس کو شدید تر بنا کر زندگی سے کام کرنے کی مگر مجبوری کو ختم کر دیا ہے۔ اب سوال یہ سامنے آتا ہے کہ جب معاشرہ اس درجہ بد حال ہو اور خود زندگی میں اہم واقعات پیش نہ آ رہے ہوں تو آخر ادب میں کہاں سے آئیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری نسل کے ادیب صرف خود کو دہرانے اور لگی سٹری بیڈیوں کو چوس چوس کر مزے کا احساس دلانے کا کام کر رہے ہیں۔ زندگی کی اس سطح پر تخلیق کی آگ سرد پڑ گئی ہے اور خیال کا ارتقا بند ہو گیا ہے۔ جب صورت حال یہ ہو اور معاشرتی و تہذیبی اقدار وقت کے ساتھ چلنے یا دقت کو ساتھ لے کر چلنے کی صلاحیت کھو بیٹھیں ہوں تو ادب میں معنی کہاں سے آئیں گے؟ آج کے ادب اور ادیب کا یہ بنیادی مسئلہ ہے۔

جب میں سوچتے سوچتے یہاں تک پہنچا تو ایک سوال میرے ضمیر میں کانٹے کی طرح کھسکا کہ جب ادب کے زوال اور تخلیق کی آگ سرد پڑ جانے کے اباب ہم معاشرے میں تلاش کر رہے ہیں تو آخر میرد سودا کا معاشرہ بھی تو زوال پذیر معاشرہ تھا۔ اس دور میں یہ کیسے ممکن ہو کہ اردو شاعری نے عظمت کی انتہائی بلندیوں کو چھو لیا۔ اگر معاشرے کی

زوال پذیری ہمارے دور کے ادب کو بے جان اور بے معنی بنائے ہوئے ہے تو میر و سودا کے زوال پذیر معاشرے نے اپنے دور کے ادب کو بے جان کیوں نہیں بنایا؟ یہ یقیناً ایک اہم سوال ہے لیکن اس کا جواب اتنا دشوار نہیں ہے جتنا بادی النظر میں دکھائی دیتا ہے۔ میر و سودا کے دور میں ہم دیکھتے ہیں کہ مختلف فتنے چاروں طرف سر اٹھا رہے ہیں لیکن ان کا اثر کلچر کی بنیادوں اور تہذیبی اداروں کو شدت کے ساتھ متاثر نہیں کر رہا ہے۔ کلچر کا خارجی اور داخلی ڈھانچا بنیادی طور پر وہی رہتا ہے تصور حقیقت کے اعتبار سے کلچر کا اندرون استحکام اسی طرح باقی ہے اور بیرونی حملوں اور اندرونی فتنوں کے باوجود انقلاب کا کوئی گہرا تہذیبی اثر نہیں ہے میر و سودا کا یہ دور تہذیبی و معاشرتی اعتبار سے انقلابی دور ہرگز نہیں ہے۔ اس کی پشت پر صدیوں پرانے تہذیبی ادارے اسی استحکام کے ساتھ کام کر رہے ہیں۔ سارا معاشرہ ان پر ایمان رکھتا ہے اور بحران کے باوجود معاشرہ ان اداروں کو بدلنے یا خود بدل جانے کے امکان پر نہیں سوچ رہا ہے۔ اس لئے کہ ایک ایسے معاشرے میں جہاں تہذیبی سطح پر انقلاب آرہا ہو جہاں نظام اقدار پر سے ایمان اٹھ رہا ہو اور ساتھ ساتھ معاشرہ اندر سے بدل کر اپنے تصور حقیقت کو بدلنے کی سوچ رہا ہو۔ عظیم ادب کی پیدائش یقیناً ممکن نہیں رہتی۔ جب ایسا دور آتا ہے تو بڑے ادب کی پیدائش بند ہو جاتی ہے اور ادب سے صرف رول رول کی آواز آنے لگتی ہے۔

اس بات کی مزید وضاحت کے لئے یورپ کے کلاسیکی ادب کی مثال لیجیے۔ دانٹے کی شاعری میں نشاء الثانیہ کے آثار نظر آتے ہیں یا درجل کی شاعری میں ایک بہتر دنیا کی خواہش کا احساس ملتا ہے لیکن اس کے باوجود ہم نہ تو دانٹے کو اور نہ درجل کو انقلابی شاعر کہہ سکتے ہیں وہ تو ان تہذیبی اداروں پر یقین کامل رکھتے ہوئے ادب تخلیق کر رہے ہیں جنہیں صدیوں سے وہ اداران کی قوم کے افراد چانتے ہیں۔ ان اداروں میں سلطنت روما اور کیتھولک چرچ کا معاشرتی نظام جس نے ان اداروں کو تصور حقیقت کا ایک زندہ نظام دیا تھا، زوال آمادہ ضرور ہے لیکن اس زوال آمدگی کے باوجود ان دونوں شاعروں کی فکر کی نوعیت یہ ہے کہ وہ انہیں پورے طور پر ایک تہذیبی آگاہی کی حیثیت سے قبول کئے ہوئے ہیں۔ اگر ان کے شعور میں تہذیبی آگاہی کے تعلق سے یہ استحکام باقی نہ رہتا اور ان کا ایمان ان اداروں اور اقدار پر سے اٹھ جاتا اور وہ ایک ایسے دور میں زندہ ہوتے جسے جدید اصطلاح میں انقلاب کا نام دیا جاتا ہے تو وہ تخلیقی سطح پر یہ کام انجام نہیں دے سکتے تھے جو انہوں نے اپنے اپنے دور میں دیا۔ ایک ایسے دور میں جب شدید قسم کا انقلاب معاشرے

کو منتشر کر رہا ہو۔ اس کے تہذیبی اداروں کو بدل رہا ہو۔ مرد و جہ نظام خیال اپنے معنی کھو رہا ہو تو ادیب سے لئے کوئی کارنامہ انجام دینا ایک دشوار تر امر بن جاتا ہے۔ اس نقطہ نظر سے میرد سودا کے دور کو دیکھئے تو حیرانی دور ہو جاتی ہے۔ اس معاشرے میں انقلاب کا تصور ذہنی طور پر صرف سطحی بحران تک محدود ہے۔ سارے تہذیبی ادارے اسی طرح جوں کے توں برقرار ہیں۔ تاریخی عمل بنیادی طور پر معاشرے کے اندر وہ انقلاب پیدا نہیں کر رہا ہے جو تہذیبی اداروں کو اکھاڑ پھینکتا ہے اور نتیجے کے طور پر تخلیقی عمل کو مجروح کرتا ہے۔ تخلیق کی آگ کے لئے معاشرتی تہذیبی سطح پر بنیادی اداروں پر ایمان کا سالم و قائم ہونا از بس ضروری ہے۔ میرد سودا کا اپنے معاشرے، اس کی اقدار اور نظام خیال سے زندہ اور مربوط و رابطہ باقی ہے اور اسی لئے تہذیبی زوال کے آثار کے باوجود وہ تخلیقی سطح پر وہ کام انجام دے رہے ہیں جو ہمارے اپنے دور میں ممکن نہیں ہے۔

ہمارے اپنے معاشرے کا معاملہ میرد سودا کے دور سے بالکل مختلف ہے۔ ہمارے تہذیبی ادارے اب دم توڑ رہے ہیں۔ اقدار اور نظام خیال، یہاں تک کہ عقائد بھی اب ہمارے لئے وہ معنی نہیں رکھتے جو آج سے چندہ بیس سال پہلے تک رکھتے تھے۔ مادی و صنعتی ترقی طول المیعاد تصور تہذیب کو بدل رہی ہے۔ سائنس کے اثرات ذہنی انسانی کو انتہائی تیزی کے ساتھ بدل رہے ہیں۔ آج ہم تہذیبی سطح پر اندر سے ٹوٹ گئے ہیں اب ایسے ہیں جب زندگی کی ہر سطح پر انقلاب ہمارے عقائد، خیال، احساس اور جمے جمائے مقام کو ڈھا رہے ہوں تو اچھے اور بڑے ادب کی خواہش اس بچے کی خواہش سے کم نہیں ہے جو اس بات پر مصدقہ کر رہا ہے کہ مجھے چندا ماموں لا دور۔

میں اکثر سوچتا ہوں کہ ہماری نسل ذہانت کے اعتبار سے اپنے اسلاف سے ایک درجہ آگے ہے۔ سنجیدہ ادیبوں میں محنت، توجہ اور لگن کے ساتھ کام کرنے کی خواہش بھی موجود ہے۔ ہم نے پڑھنے لکھنے کو اپنے اسلاف کی طرح اڑھنا، بچونا بھی بنایا ہے لیکن اس کے باوجود ہم ادب میں وہ کارنامے انجام نہیں دے رہے ہیں جو ہمارے اسلاف نے دیئے تھے۔ اس کی وجہ اگر تلاش کی جائے تو صرف یہ ہے کہ ہماری نسل تاریخ کی بے رحمی کا شکار ہے۔ ہم تاریخ کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوئے ہیں جہاں بہت کوشش کے باوجود ہم بہت کچھ نہیں کر سکتے۔ ہمارے دور کی تاریخ نے اندوئی انقلاب کی قوتوں کو اتنا تیز کر دیا ہے کہ وہ ہمیں نیچے کی طرح بہا دیتی ہیں۔ یہ ہماری نسل کا مقدر ہے اور اسے قبول کر کے ہمیں کچھ کرنا ہو گا۔ اکثر مجھے یہ احساس ہوتا ہے کہ ہماری نسل اپنے مقدر کو قبول کر کے زیادہ سے

زیادہ یہ کام کر سکتی ہے کہ وہ آنے والی نسل کے لئے عام مواد بن جائے جس پر کوئی تیسرے کوئی انیس کوئی غالب کوئی اقبال اپنی عظمت کی بنیاد قائم کر سکے۔ اسی بات کو محسوس کر کے ایڈمنڈ ولن نے کہا تھا کہ اس ادیب کو جو طویل عمر میں تک زندہ رہنے والا ادب تخلیق کرنا چاہتا ہے اپنے سعد ستاروں کا شکر گزار ہونا چاہیے اگر اس وقت کوئی شدید قسم کا انقلاب اس کے اپنے ملک اور اپنے دور میں نہیں آ رہا ہے اگر معاشرہ تغیرِ منظم سے بھر رہا ہے تو شاید وہ لکھنے کے قابل ہی نہیں رہے گا۔

برخلاف اس کے وہ شخص جو معاشرتی و تہذیبی تاریخ کے ایک ایسے دور میں پیدا ہوا ہو جہاں معاشرتی و تاریخی رجحان ایک ایسے نقطے پر جمع ہو گئے ہوں کہ کوئی شخص آئے اور ان کو ترتیب دے کر ایک شکل میں پیش کر دے جنیس کہلاتا ہے اسی لئے ہر برٹ اسپنسر کا کہنا ہے کہ اس سے قبل عظیم لوگ معاشرے کی تشکیل کریں ضروری ہے کہ معاشرہ ان کی تشکیل کر چکا ہو۔ تخلیقی سطح پر کوئی کارنامہ دراصل تہذیبی عناصر کے ایک نئے کیمیائی امتزاج کا نام ہے یا پھر موجودہ کچر میں نئے عناصر کی جذب پذیری کا نام ہے۔ اس بات سے یہ نتیجہ نکلا کہ کوئی ایجاد، انکشاف یا ادب و فن کا کوئی کارنامہ اس وقت وجود میں نہیں آ سکتا جب تک پلچر نے خیال و مواد کے سارے عناصر کو اس قابل نہ بنادیا ہو کہ ان کا کیمیائی امتزاج ممکن ہو سکے۔ چتر کے دور میں اسٹیم انجن کی ایجاد ہرگز ممکن نہیں تھی اگر وہ سارے عناصر جو بارش کا سبب بنتے ہیں یکجا ہو گئے ہیں تو بارش ضرور ہوگی۔ ہر چیز اس وقت تک تخلیقی سطح پر زندہ رہتی ہے جب تک معاشرہ اور اس کا نظام خیال زندہ اور صحت مند رہتا ہے۔ اگر معاشرہ صحت مند نہیں ہے تو اس معاشرے کا ادب نہ صرف ادب بلکہ ہر تخلیقی سرگرمی زوال پذیر ہوگی۔ اس لئے اگر آج ہمارے ادب کے پودے مرجھا گئے ہیں تو اس کے اسباب کی تلاش ہمیں اپنے معاشرے اور اپنے نظام خیال میں کرنا ہوگی۔

اب ایسے میں ایک امکانی صورت یہ ہے کہ کوئی ایسا دیوتا قیامت مفکر ادیب پیدا ہو جو اپنی مختصر سی زندگی میں دو بڑے ادیبوں کا کام انجام دے۔ ایک کام یہ کہ وہ نئے اقدار و معانی کے پودے اپنے معاشرے کی سرزمین میں لگائے اور دوسرے یہ کہ انہیں اتنا پران بھی چڑھا دے کہ وہ پھل دینے لگیں اور معاشرہ ان پھروں پر لگے ہوئے پھلوں کا ذائقہ چکھ سکے۔ جب تک یہ نہ ہوگا تخلیقی قوت صرف زبان کی شکل میں زندہ رہے گی اور سارا معاشرہ اسی ہیجان سے اپنی ذہنی مبہوک آسودہ کر کے مٹی کے ڈھیلوں کو ادب کا نام دیتا رہے گا۔

تخلیقی سطح پر یہ صورت حال بہت تشویشناک ہے لیکن جہاں ادیبوں نے سوچنے کا کام بند کر دیا ہو۔ جہاں ادیب

خود اندھے اور بہرے ہو گئے ہوں۔ جہاں ادیب مسائل سے زیادہ مصلحتوں میں دلچسپی لینے لگے ہوں جہاں ذہنی بزدلی اور سمجھوتوں نے فکر کے سوتے خشک کر دیئے ہوں وہاں ہماری نسل خام مواد بن جانے کا کام بھی انجام نہیں دے سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ ہماری نسل کے ادیبوں پر تنہائی، عذاب بن کر نازل ہوئی ہے۔ ہماری آرزو میں گونگی ہیں۔ وصل میں رنگ اڑ گیا ہے اور آج ہم تنہائی کو بھی منہ دکھانے کے قابل نہیں رہے ہیں اور بھری دنیا میں تنہا نظر آتے ہیں کیا ہم یہ نہیں کر سکتے کہ جو کچھ دیکھ رہے ہیں اسے معاشرے کو بھی دکھا دیں جو کچھ محسوس کر رہے ہیں اسے معاشرے کو بھی محسوس کرا دیں۔ آج اردو ادب کو ہر کاروں اور گورکنوں کے بجائے جری سورماؤں کی ضرورت ہے۔ ایسے جری سورما جو زندہ رکھ کر موت کا تجربہ کرنا جانتے ہوں۔ جو میر یا اقبال کی ڈیڑھ درجن خصوصیات گنوانے، روایتی انداز میں غزلیں نظمیں کہنے یا بندھے مکے موضوعات پر انسانے، ناول لکھنے کے بجائے عہد حاضر کے مسائل پر سوچنے کا حوصلہ رکھتے ہوں جو عہد حاضر کے طوفانی دھاروں اور ہلکی ہلکی پھوار دونوں سے باخبر ہوں۔ جو روایت کو اپنا کر روایت کو توڑنے کی قوت بھی رکھتے ہوں۔ جو معاشرے کو فکری مسائل میں شریک کر کے اسے تبدیلی کا نیا شعور دینے کا حوصلہ بھی رکھتے ہوں اور شاید عہد حاضر کے اردو ادیب اور ادیبوں کا یہی سب سے اہم اور بنیادی مسئلہ ہے۔

ادب روایتِ جدت اور جدیدیت

ڈاکٹر ممتاز حسین

جدیدیت کی جو ایک لہران دونوں چل رہی ہے۔ اس کے برعکس ذرا کچھ ہمیں اپنی ادبی روایات کا بھی جائزہ لینا چاہیے لیکن اس سے پہلے ہمیں روایات کے مفہوم کو متعین کر لینا چاہیے تاکہ جدت کو جدیدیت سے جدا کر کے بھی دیکھا جاسکے۔ کیوں کہ میرے نزدیک جدت روایت کا ایک تکنیکی حصہ ہے کوئی بھی روایت ایسی نہیں ہے جس میں ہمیشہ جدتوں کا اضافہ نہ ہوا ہو اور جوان کے امتزاج سے وجود میں نہ آتی ہوں اس کے برعکس جدیدیت ایک کلٹ (CULT) ہے اور اس کے پیچھے ایک فلسفہ ہے جس کو ہم معرضی بحث میں ذرا بعد میں لائیں گے چنانچہ میری تنقید جدیدیت کے فلسفے اور ادبی مظہر پر ان کمزوریوں سے متعلق ہوگی، نہ کہ اس لئے کہ جدیدیت "بت شکنی کا ایک سبیل ہے کیوں کہ بت شکنی کا تو میں بھی حامی ہوں اور اس بات پر ایمان رکھتا ہوں کہ تغیر و تبدل کے عمل سے یا اتفاق کے عمل سے کوئی شے آزاد نہیں ہے اور جب کوئی قوم کسی روایت یا وضع کہن پر اڑ جاتی ہے۔ اس میں کسی قسم کی تبدیلی قبول کرنے کی روادار نہیں ہوتی ہے اور اس وضع کہن کی مدافعت اور مغذرت میں اپنا سارا زور صرف کر دیتی ہے۔ تو وہ منزل نہ صرف قوموں کی زندگی میں کٹھن ہوتی ہے جیسا کہ علامہ اقبال نے کہا ہے کہ

طرز کہن پر اڑنا، آئینِ نو سے ڈرنا
منزل یہی کٹھن ہے قوموں کی زندگی میں

بلکہ اس کا یہ عمل خود کشی کا مترادف بن جاتا ہے۔

آدمی کسی نہ کسی معاشرے میں زندگی بسر کرتا ہے اور کوئی بھی معاشرہ ایسا نہیں ہے جس پر ایک ناول روایات کہن کا چرچا ہوا نہ ہو۔ جس میں زندگی بسر کرنے، اشیاء بنانے، پیدا کرنے اور ذہنی تخلیق کو وجود میں لانے کی کوئی روایت، کمزور یا مضبوط نہ ہو اس کا کوئی تاریخی پلین نہ ہو۔ چنانچہ اس روایت

یا تاریخی چلن کو گزرنے والی نسل، نئی نسل اور آنے والی نسل کو منتقل کرتی رہتی ہے خواہ اس منتقلی کا طریق کار قربانی ہو، تحریری ہو یا عملی مظاہرے کا ہو۔ یہ بات بہت سامنے کی ہے کہ ہر فن اور ہر ہنر کی ایک روایت ہوتی ہے اور جب کسی معاشرے میں کسی فن یا ہنر کی روایت نہیں ہوتی ہے اور وہ فن یا ہنر بقائے حیات اور تکمیل حیات کے لئے ضروری ہوتا ہے تو اسے دوسرے معاشرہ سے قرض لیتے ہیں اور اپنے معاشرے کی نفسی کیفیت - باجی نیٹس کے مطابق اس کو پروان چڑھانے کی کوشش کرتے ہیں اس کی متعدد مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ لین دین کا عمل، مختلف تہذیبوں اور معاشرہ کے درمیان، روایات اور رسم و رواج کی دنیا میں بھی ہوتا ہے۔ چنانچہ کسی بھی روایت کے بارے میں یہ کہنا کہ اس کی نظیر کسی دوسرے معاشرے میں نہیں ملتی ہے۔ بہت مشکل ہے، شاید اس طرح کی ایک ریت جس کی نظیر کسی دوسرے معاشرے میں نہ ملتی ہو۔ ہندو معاشرے میں سستی کی رسم ہے۔ جسے اول اعلیٰ اکبر بادشاہ نے، پھر انگریزوں نے اور اب خود ہندوؤں نے بذریعہ قانون ختم کر دیا ہے اور اب تو وہ ذات پات کے امتیازات، پجوت، چھات کی تفریق، عورتوں کی سماجی غلامی وغیرہ کو بھی ختم کر رہے ہیں۔ جو کبھی ان کے دین دھرم کا حصہ تھیں۔

اس کے یہ معنی ہونے کہ روایت خواہ وہ کسی ادارے کی ہو، کسی طرز زندگی کی ہو یا کسی تخلیقی ہنر کی ہو مثلاً گانے بجانے اور شعر و شاعری کی روایات اپنے اندر جہاں بہت سی پیوند کاریوں، تبدیلیوں کو جگہ دیتی رہتی ہے وہاں کبھی کبھی ایک نئی بساط آہنگ بچھانے پر بھی مجبور ہو جاتی ہے باربد کے ترانوں کے اوزان آج ناپید ہیں مگر ایران کے دیہاتوں میں وہاں کے دیہقان جن اوزان کے تحت شعر کہتے ہیں۔ وہ فارسی میں عربی کے مروجہ اوزان سے مختلف ہیں ان میں پھندوں کے ساتھ تنکیوں (ACCENTS) کا بھی استعمال ہوتا ہے۔ اس طرح کی پیوند کاریاں ہمیں اپنی شاعری کی روایت میں بھی ملتی ہیں۔ میر تقی میر نے جہاں فارسی کے مروجہ اوزان میں شعر کہے ہیں وہاں ہندی اوزان میں بھی نثر لیں کہی ہیں۔ لیکن آج اردو کے شعرا کے درمیان ہندی اوزان کا کوئی چلن کم از کم غزلوں میں نہیں ہے۔ لیکن جب وہی شعراء فلمی گانے یا گیت اور دوہڑے وغیرہ لکھتے ہیں تو ہندی شاعری کے تال سم کو سامنے رکھتے ہیں اور اس نے زمانے میں جو ہمارے پاپ سنگرز (POPSINGERS) ہیں وہ تو انگریزی تال پر اردو کے بول وضع کر رہے ہیں ان چند مثالوں سے جو بات میں واضح کرنا چاہتا ہوں وہ یہ ہے کہ جہاں یہ بات صحیح ہے کہ ہم روایت کی دنیا میں

سائنس یسے ہیں، وہاں پر بھی صحیح ہے کہ روایت کی جگہ بند سے آدمی گھٹ کر رہ جاتا ہے۔ زندگی ایک مسلسل عمل ہے زندگی کی جدید رو کا۔ وقت کو گھوٹنے نے یزدان کا پیرہن قرار دیا ہے جسے وہ ہر صبح بدلتا رہتا ہے اقبال کا بھی خیال وقت کے بارے میں کچھ ایسا ہی ہے۔ وقت جہاں ہر شے کو مٹانے کے درپے ہوتا ہے وہاں وہ ہر لمحہ نیا، ماضی کے لمحات سے مختلف ہوتا ہے۔ اقبال کے نظام فکر یا حوالہ فکر میں تاریخ اپنے کو دہراتی نہیں ہے وہ ٹپٹے کے "ابدی تکرار" کے تصور کے مخالف اور برگساں کے اس خیال کے حامی تھے کہ تاریخ کبھی بھی اپنے کو دہراتی نہیں۔ ارتقاء میں جھلکا تکرار کہاں، ہر لمحہ منفرد ہوتا ہے پھر بھی بقول مارکس تاریخ میں ایک رجحان دہرانے کا ہوتا ہے مگر پہلی بار بحیثیت المیہ (ٹریجیڈی) بار دیگر بحیثیت مزاحیہ کھیل (فارسی) میں یہاں تاریخ کے کسی فلسفے کو بیان کرنا نہیں چاہتا۔ کیونکہ فلسفے کو سمجھنے اور سمجھانے کی بھی ایک روایت ہوتی ہے۔ اور وہ روایت ہمارے یہاں کئی صدیوں سے موقوف ہے چنانچہ ہم نے گزشتہ چھ سات سو سال میں کوئی بڑی فکر عقل کے ذریعے نہیں، بلکہ جذبے یا عشق کے حوالے سے کی ہے اور روشنی جو خدا کا پیرہن ہے۔ اس کے بجائے وحشت اور جہنم کی آرزو ہے، جو باکس ابرمن ہے ایک غالب نے کہیں کہیں شمع یونانیاں اور فلسفہ اشراق سے کچھ روشنی بکھیری ہے اور اثبات کو نفی سے ٹکرایا ہے جو ایک عمل تجدید حیات کا ہے لیکن شاعری ان فلسفیانہ خیالات کی متحمل کب ہو سکتی ہے تاہم وہی حافظہ مہیا گسار جس کے مینڈنے کا میکش "زبوریم" کا بالائی شاعر بھی تھا۔ اس کے اس قول کا اعادہ کوئی بھوٹی بات نہ تھی کہ "وجود بھلاش یا بد بھلاست" غالب نے اس فکر کو بڑی آب و تاب کے ساتھ میرایا ہے اس کا مفہوم یہ ہے کہ ہر وجود کے اندر اس کو نفی کرنے والی قوت پوشیدہ ہوتی ہے ان دونوں قوتوں کے درمیان اتنی دو تخیلات دونوں ہی ہوتا ہے۔ اسی کشمکش سے ان کا وجود ہے۔ لیکن آخر کار متضاد قوت پرانے کو اپنے اندر جذب کر لیتی ہے۔ یعنی اس کی قوت اور توانائی کو، منہم کر کے ایک نئے وجود کو جنم دیتی ہے جو پرانے سے زیادہ پر مایہ توانا اور مختلف ہوتا ہے۔

اس اصول سے کبھی بھی روایت کا وجود آزاد نہیں ہے۔ لیکن اس سلسلے میں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ کوئی بھی پرانی شے اس وقت تک دم نہیں توڑتی ہے۔ جب تک کہ وہ اپنی تمام امکانی قوت کو صرف نہیں کر سکتی ہے۔ چنانچہ اس جدت بات کے پیش نظر ہیگلی (Hegel) غالباً کچھ قبل از وقت اس نتیجے پر پہنچا تھا کہ شاعری اپنی ممکنہ قوت کو صرف کر کے عصر حاضر کی اس شر کو جنم دے رہی ہے جو اظہار حقیقت اور حقیقتی

فکر کے لئے شعر سے زیادہ مناسب موزوں اور قوی ہے اس کی دلیل وہ یہ دیتا ہے کہ شاعری کا تعلق تخیل، یعنی غیر حقیقی باتوں سے ہوتا ہے۔ نثر کا تعلق حقیقت یا مخصوص حقیقی باتوں سے ہوتا ہے چنانچہ وہ تاریخ کو مقرر کرتا ہے۔ (HISTORY IS PROSE) اس کا مفہوم یہ ہے کہ انسان تاریخی حقائق سے نبرد آزما نثر ہی کے ذریعے ہوتا ہے اور نثر ہی کے ذریعے اس کی گرفت تاریخ پر مستحکم ہوتی ہے مگر بہت دیر تک لوگوں نے ہینگلی کی یہ بات نہ مانی۔ یہ کہتے رہے، شاعری کا تعلق جذبہ ہجرت سے ہے اور جب تک کہ ہجرت کدہ کائنات قائم ہے شاعری کا سہاگ بھی قائم رہے گا۔ لطف یہ ہے کہ یہی بات بھی ارسطو نے فلسفے کے بارے میں کہی تھی کہ فلسفہ جذبہ ہجرت سے پیدا ہوا۔ بہر حال اب یہ بات خاصی پرانی ہو چکی ہے۔ اب تو شاعری کی نئی ضرورتوں کو دریافت کیا جا رہا ہے یا یہ کہ تلاش کیا جا رہا ہے فرد اور کائنات کے درمیان توازن قائم کرنے کی ضرورت، بذریعہ شعر کا خواب دیکھنے کی ضروریات، نفسی توانائی میں اضافہ کرنے کی ضروریات، آئینہ شعور کو مجلات کرنے کی ضرورت، داخلیت کو تیز کرنے کی ضرورت اتنی بہت سی باتوں کو شاعری کی ضرورتوں کے تحت لایا جا رہا ہے چنانچہ میں یہ نہیں کہتا کہ ہینگلی کی بات قاصر درست ہے تاہم اس میں پیمائی موجود ہے سادہ تر نے بھی شاعری کو ادب سے الگ کر دیا ہے اور شاعری کو تمام تخیل کی شے قرار دیا ہے اور صرف نثر کے ادب کو ادب کہنا ہے۔ ہمارے حالی نے بھی غالباً مقدمہ شعر شاعری میں ایک جگہ لکھا ہے کہ اب شاعری چلتی ہوئی نظر نہیں آتی ہے۔ اسی کا یہ احساس اپنی جگہ پر درست تھا وہ تخیل کی دادی سے نکل حقیقت کے میدان میں اتر آئے تھے۔ اس وقت سے شاعری ہمارے یہاں بھی کرب اور بحران میں مبتلا ہے بڑا شاعر حقیقی فکر تاریخ سے نبرد آزما ہونے والی شاعری کا مضمین کرتا ہے تو وہ خانا نثر نگار بن جاتا ہے اور چھوٹا شاعر، شاعری کا رسیا بنا ہوا، حقیقی فکر سے محروم رہتا ہے معمولی معمولی باتوں کی شاعری کرتا ہے یا پھر شخصی العام کا سہارا لیتا ہے کیا اس طرح ہینگلی کا یہ خیال صحیح ثابت ہو رہا ہے کہ شاعری نثر کو جنم دے رہی ہے یا یہ کہ فرانسیسیوں کی یہ بات صحیح ثابت ہو رہی ہے کہ شاعری موسیقی کی طرف لوٹ جائے گی۔ اور صرف گانے بجانے کی شے، جذبہ کی سیرانی کی ایک شے اور تخیل کی شعبہ گری کی ایک شے ہو کر رہ جائے گی اور حقیقی فکر کا تاریخ سے نبرد آزما ہونے کا اس سے کام نہ لیا جائے گا۔ مگر فی الحال چھوڑیے اس بات کو، شاعری کے ہزار روپ ہیں یہ ہمارے وجود کا پیر ہیں یہ لیدہ کرنے تو اسے کا شان و جود قرار دیا ہے یہ کوئی چولا بدلے گی چنانچہ اس سے زیادہ اہم یہ سوال ہے کہ جب ہم کسی

مصنف سخن کی روایت کا ذکر کرتے ہیں تو اس سے ہماری مراد کیا ہوتی ہے۔

کیا اس سے مراد مصنف سخن کی خارجی ہیئت کی روایت ہوتی ہے یا اس کی معنوی دنیا کی روایت میری نظر میں اس کا اطلاق دونوں پر ہوتا ہے۔ حالی کے زمانے سے ہم یہ دیکھ رہے ہیں کہ غزل کی پرانی ہیئت میں ایک نئے جہان معنی کا اظہار کیا جا رہا ہے چنانچہ غزل کی زندگی بہت کچھ زمین منت ہے۔ اس بات کی کہ اس میں اظہار معنی پر سے قید و بند اٹھا دی گئی ہے حتیٰ کہ اس کا روایتی انتشار بھی ختم ہو رہا ہے۔ اور اب ایک کشش اسے نظم جدید میں تبدیل کئے جانے کی دکھائی دیتی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ ہر چند کہ روایت کا تعلق صورت اور معنی دونوں ہی سے ہوتا ہے لیکن جس تیزی سے تبدیلی اس کے جہان معنی میں پیدا ہوتی ہے اتنی تیزی سے تبدیلی اس کی خارجی ہیئت میں رونما نہیں ہوتی ہے۔ کیونکہ جدید خیالات کو معروف صورتوں میں دیکھنا لوگ زیادہ پسند کرتے ہیں۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ خارجی ہیئت میں تبدیلی واقع نہ ہوتی اگر ایسا ہوتا تو کسی بھی خارجی ہیئت کی کوئی تاریخ نہ ہوتی کیونکہ تاریخ تو عبارت ہے، تغیر و تبدل سے۔

ایلیٹ نے ایک موقع پر یہ کہا ہے کہ شاعر کا ذہن بدلتا ہے آرٹ نہیں بدلتا مگر اس موقع پر ایلیٹ نے آرٹ کی کوئی وضاحت نہیں کی مگر ایک دوسرے موقع پر جیمس جوائس کے ناول یولی سز کے قادم پر تبصرہ کرتے ہوئے انہوں نے کہا کہ خواہ آپ اسے ناول کہیں یا نہ کہیں اب ناول کا قادم چلتا ہوا نظر آتا ہے

یہاں ایلیٹ فنکار کے ذہن اور اس کے آرٹ کے درمیان بدلتا ہوا رشتہ دریافت کر لیتے ہیں چنانچہ یولی سز (ULYSSES) کے غیر دائمی طرز بیان (ANTE-NARRATIVE) یعنی شعور کی رد وائے طرز بیان کو دیکھتے ہوئے یہ سمجھاتے ہوئے یہ سمجھاتے بھی نظر آتے ہیں کہ ناول کا بیانیہ انداز اظہار (NARRATIVE DICTION) اپنی ممکنہ قوت کو صرف کر کے دم توڑتا ہوا نظر آتا ہے میں ایلیٹ کو ذرا کم ہی اپنے گفتگو کے درمیان بلائے آرائش لاتا ہوں۔ یہاں ان کا ذکر بالخصوص اس لئے کیا کہ وہ روایت پرستی یا لوکلا سکیٹ کے بہت بڑے حامی ہیں جس کی تعریف ان کی نظر میں یہ ہے کہ نئی نسل کے شعراء نامانی کے عظیم شاعروں کا جھنڈا اپنی شاعری میں بند کرتے ہوئے نظر آئیں۔ یہ تعریف بھی ہے اور ترغیب عمل بھی اور جب انہوں نے خود انگریزی کے شاعر لوپ کی نقالی شروع کی تو ان کے دوست انرا پائڈ نے ان کو تنبیہ کی کہ بڑے شاعروں کی پیروی لکھنا نہ صرف بڑے شعراء بلکہ فن کی بھی تو ہیں ہے شاعر وہی اچھا ہے جو اپنی کمال میں ہے۔

بہر حال یہاں یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ جب معنی بدلتا ہے تو اس کے اظہار کی صورت میں بھی تبدیلی کے آثار نمایاں ہونے لگتے ہیں اظہار اور بیان کے نئے تجربات اسی طرح وجود میں آتے ہیں جنہیں جدت کا نام دیا جاتا رہا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہر تجربہ کامیاب ہو جائے تاہم نئے تجربات سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہے۔

ان دنوں چونکہ ہمارے تنقیدی ادب میں اظہار ذات کی بات بیشتر کی جاتی ہے۔ اس لئے فن نگاری کو ذرا اس رشتے، یعنی اظہار ذات کے رشتے سے بھی دیکھنا چاہیے۔ جانچنا، پرکھنا چاہیے۔ ہمدرد نے لکھا ہے کہ فن سے فن کا رہے، نہ کہ فن کا سے فن! اس قسم کے جلوں سے فن کی قدامت تو ظاہر ہوتی ہے لیکن یہ بات ظاہر نہیں ہوتی ہے کہ انسان اپنے فنون اور ہنر کا خالق نہیں کسی فن کی تاریخ اگر ماضی کے دھندلے میں مفلوف ہو گئی ہے تو اس سے یہ ثابت نہیں ہوتا ہے کہ شاید فن کسی پر اسرار طریقے سے انسان کو ملا ہے اور انسان اس کا موجد نہیں ہے۔

فنون لطیفہ کی اصل کو سمجھنے کا ایک طریقہ کار یہ بھی ہے کہ ہم اس فن کی اندرونی ضرورت کو بھی سمجھیں، اگر موسیقی کی اندرونی ضروریات یا اس کا تقاضا ہمارے حواس کی دنیا میں نہ ہوتا تو اس کا وجود میں آنا ممکن نہ ہوتا۔ موسیقی اس لئے وجود میں آئی اور اس نے محدود صور میں اختیار کیں کہ اس کی ضرورتیں ہمارے حواس کی دنیا میں یہ ایک الگ مسئلہ ہے کہ موسیقی سے کیا کیا کام تاریخ میں لئے جاتے رہے ہیں یا یہ کہ اس سے کیا کیا کام لئے جا سکتے ہیں اب تو موسیقی سے پردوں اور جانوروں کے امراض کا علاج کیا جا رہا ہے لیکن موسیقی اس لئے وجود میں نہیں آئی کہ اس کی ضرورت اس کا تقاضا ہمارے حواس کی دنیا میں نہ تھا۔ وہ جو ایک گوش نغمہ شناس ہم نے پایا ہے وہ جو ایک احساس آہنگ اور ہارمونی ہماری فطرت میں ہے ہماری قوت سامعہ کو نصیب ہوئی۔ اس قوت کی تحصیل اور اس کی تسکین کے لئے موسیقی وجود میں آئی۔ موسیقی ہمارے احساس آہنگ اور ہارمونی کی ایک معروض صورت ہے چنانچہ کوئی خدمت انجام دینے سے پہلے اس داخلی ضرورت کو پورا کرتا ہماری قوت سامعہ کو لذت بخش لازمی کام ہے۔ اس خدمت کے بغیر وہ موسیقی نہیں بلکہ کھڑا لگ ہے۔

اس سے طرح کی بات شاعری سے متعلق بھی کہی جاسکتی ہے مگر شاعری کے ساتھ یہ دشواری ہے کہ اس کا تعلق کسی ایک حس سے نہیں بلکہ ہماری متعدد حیات سے ہے یہ ہمارے تمام حواس ظاہری اور حواس باطنی سے تعلق رکھتی ہے پھر بھی یہ کہا جاسکتا ہے کہ بہت نمایاں طور سے اس کا تعلق موسیقی تخیل خیال (Imagination) سے

اور جذبے سے ہے کچھ لوگوں کا یہ کہنا ہے کہ اس کا بیشتر تعلق دنیا کے مجاز اور عالم خراب سے ہے میرا خیال ہے کہ شاعری کا نمایاں تعلق ان ساری آخر الذکر باتوں سے بھی ہے کیونکہ ابتدائی عہدوں میں جہاں تک سراغ لگتا ہے۔ شاعری سحرانگیزی کا ایک فن تھی جادو ٹوٹنے سے اس کا گہرا تعلق تھا چنانچہ یہی سبب ہے کہ اس فن میں متنوع معروض کے ساتھ متحد ہو جاتا ہے دونوں ایک وحدت میں تبدیل ہو جاتے ہیں جو باتیں غیر حقیقی تخیلی اور فعال ہوتی ہیں وہ حقیقی معلوم ہونے لگتی ہیں شاعری آج بھی کیمیا اثر اور سحرانگیز ہے اگر وہ واقعاً شاعری ہے چنانچہ اسے کسی خارجی مقصد کو پورا کرتے ہوئے خواہ اس مقصد کی تکمیل پنہاں ہو یا عریاں اسے ہماری اس داخلی ضرورت کو پورا کرنا ہے کہ وہ اپنی سحرانگیزی سے ہمیں ایک ایسی دنیا میں لے جائے ایک ایسی کیفیت سحر زندگی سے دوچار کر دے کہ آئیڈیلٹک باتوں کو حقیقی روپ میں دیکھیں۔ شاعری ہماری تحصیل ذات کا ذریعہ بن جائے شاعری ترجمہ ذات اور بالیدگی ذات کا ذریعہ بن جائے۔ اس ضرورت کو پورا کرنے بغیر وہ شاعری نہیں بلکہ شاعری سے کچھ کم ہوگی۔ اچھی شاعری میں یہ دونوں مقاصد، احساسات کی بالیدگی اور تسکین و روح کے مقاصد جن کا ذکر اوپر کیا جا چکا ہے بیک وقت بلا امتیاز اس و اس پورے ہوتے ہیں یہاں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ شاعری ایک زبان بھی ہے اور زبان کے عمل کو نظر انداز نہیں کرتی ہے زبان کے عمل کے بغیر شاعری مہمل ہے اظہار تابع ابلاغ ہے۔ مہارت زبان یہ ہے کہ ابلاغ آسان ہو جائے عجز کا نام شاعری نہیں ابہام بے شک اس کا زیور ہے لیکن عجز نہیں۔ مگر اظہار ذات کی نسبت سے فن کی یہ تشریح ادھوری رہ جائے گی۔ اگر ذات کی تشریح نہ کی جائے شعر و شاعری کے مباحث میں ہمارے شعراء اکثر اظہار ذات کی باتیں کرتے ہوئے نظر آتے ہیں لیکن وہ یہ نہیں بتاتے کہ ان کا مراد ذات سے کیا ہوتی ہے وہ اس سے مراد صرف "میں" ہی لیتے ہیں یا کچھ اور بھی فرد صرف "میں" ہی نہیں بلکہ اپنی "کل" کا ایک جز بھی ہوتا ہے چنانچہ شعر و شاعری سے متعلق بہت سے نظریاتی اختلافات ذات کی تفسیر اور تشریح سے بھی تعلق رکھتے ہیں دورِ حاضر میں جو وجودی یا موجودی جدیدیت ہے اس کی اساس بعض فلسفیانہ مبادیات پر ہیں ان میں سے ایک یہ ہے کہ کسی فرد کا کوئی جوہر (ESSENCE) ہستی سے پہلے نہیں ہوتا ہے۔ فرد ہستی سے متصف ہونے کے بعد پانا کوئی جوہر پیدا کرتا ہے چنانچہ جوہر ذاتی کی نسبت سے کوئی بھی فرد کسی دوسرے فرد کے ساتھ کوئی نئے مشترک نہیں رکھتا ہے جس کی بنیاد پر اس کی نوعی تخصیص ہو سکے چنانچہ وہ تمام تر تنہا ہے اس کا کوئی ثانی نظیر نہیں۔ اس کے برعکس ارسطو ایسی علم الوجود (ONTOLOGY) میں انسان ایک فرد ہے وہ بشعور ذات متصف ہونے کی

وجہ سے ایک فرد یعنی دوسروں سے مختلف ہی نہیں بلکہ اپنی نوع کا ایک نمائندہ فرد ہوتا ہے وہ بہت سی چیزیں اپنی نوع کے ساتھ مشترک رکھتا ہے یہی وجہ ہے کہ ایک دوسرے کو سمجھتا ہے اور ایک دوسرے کے غم اور خوشی میں شریک ہوتا ہے اور جہد الملقا میں تعاون سے کام لیتا ہے چنانچہ جب وہ اندرون شعور ذات اپنے اندر دیکھتا ہے اپنے ذہن اور اپنے نفس کے آئینے میں دوسروں کو بھی دیکھتا ہے اور جب وہ دوسروں کی حرکات و سکنات، حرکات و عوائل پر غور کرتا ہے تو وہ ان کی تصویر میں خود اپنے کو بھی دیکھتا ہے کیونکہ فرد نوعی ضرور ہونے کے باعث صرف منفرد اور یکتا بھی نہیں۔ بلکہ ایک دوسرے کی مثال بھی ہے۔ اس کی انفرادیت اس کی اجتماعیت کی رہن منت ہے کوئی بھی فرد دوسرے فرد سے اتنا انوکھا نہیں ہوتا ہے کہ اس پر اس کی نوع کی عمومی خصوصیت کا اطلاق نہ ہو سکے۔ چنانچہ انہیں مشترکہ خصوصیات مشترکہ ذہن، مشترکہ جوہر کی وجہ سے وہ ایک دوسرے کے جذبات اور خیالات کو سمجھتے ہیں اور جس کی بنیاد پر وہ ایک مجلسی زندگی بسر کرتے رہتے ہیں ان سارے کاموں کا وسیلہ زبان ہے جو کسی ایک فرد کی ایک ذہنیں اور جو کسی عمرانی معاہدے کی صورت میں وجود میں آئی ہے یہ اس کے تعاون اور شرکت ذہنی سے وجود میں آئی ہے

قبل اس کے کہ انسان نے کوئی اوزار ایجاد کیا ہو۔ اس نے زبان کو مقاصد حیات کی تکمیل بحیثیت اوزار استعمال کیا ہے۔ اس کا مجتمع ہونا کسی مقصد کے حصول کے لئے زندگی کا یہ اولین مقصد زبان کے ذریعے حاصل ہوا ہے یہاں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ زبان شعور کی معروض صورت ہے اور شعور زبان کی داخلی حقیقت ہے۔ ان میں سے کوئی بھی مؤخر اور مقدم نہیں ہے زبان جہاں لوگوں کو مجتمع کرنے، باہم گفتگو کرنے، عقل اور مجلس کا ایک ذریعہ ہے علم و عرفان کا ایک ذریعہ ہے سحر کاری کا ذریعہ ہے، وہاں وہ خلوت کدہ ذات میں خود اپنے سے ہم کلام ہونے کی گمان دہیان کا بھی ایک ذریعہ ہے شاعری ان دونوں عمل کا مظہر ہی ہے مگر کیٹس کی بات قلم بھی نہیں ہے کہ ہمارے بہتر مواقع خلوت کدہ غم کے رہے ہیں کیوں کہ اس عالم میں انسان بلکہ یوں کہیے کہ خلوت کدہ ذات میں وہ اپنی ذات کے آفاقی وجود کا کائناتی وجود جوہر کو زیادہ اچھی طرح سمجھ سکتا ہے جھوٹے علم کو کہ اب غم دنیا سے گھٹا بھی جا رہا ہے اب انگریزی کا (CULT) بڑھتا جا رہا ہے اور یہ برا نہیں ہے مگر یہ بات یاد رکھئے کہ شاعری تمام تر بیداری اور جدوجہد کی شے نہیں بلکہ عزت نشینی، تفکر، گیان، دہیان کی بھی شے ہے انسان جہاں فطرت سے الگ ہوتا ہے وہاں اس کے ساتھ مقصد بھی ہوتا ہے اس کا یہ عمل داخلی اور خارجی دونوں بھی ہیں ہر حال یہاں یہ بات سمجھ کر کہ سامنے آئی کہ فرد ایک تمام تر اتفاقیہ غیر مربوط فرد، تاریخ سے غیر مربوط فرد، کائنات سے غیر مربوط فرد (B. K. M.)

سے غیر مربوط فرد نہیں ہے۔ بلکہ اپنی نوع کا اپنے معاشرے کا ایک مربوط اور نمائندہ فرد ہے تاریخ اور کائناتی وجود سے ایک منطقی ربط رکھتا ہے چنانچہ جب دور حاضر کی وجودیت انسان کی مجلسی فطرت سے انکار کرتی ہے اس کے سماجی وجود سے انکار کرتی ہے ان کے درمیان کسی مشترک ذہن اور شعور کے وجود سے انکار کرتی ہے۔ اس بات پر غور نہیں کرتی کہ شعور ذات اصل میں سماجی شعور ہے کیوں کہ اس نے شعور ذات، سماجی زندگی کے عمل میں حاصل کیلئے تو وہ انسانی وجود کا ایک پر مذاق اور سطحی مطالعہ پیش کرتی ہے اب وجودیوں کے چند بیانات اس سابق دیاق میں انسان کے بارے میں ملاحظہ ہوں۔

آدمی کو وجود کے گھوڑے پر سوار دیا گیا ہے جہاں یہی نے اسے اپنے حصار میں لے لیا ہے اس کی تنہائی کے سماجی ابواب نہیں نہیں دور کیا جائے وہ تنہا آرزو سے وجود ہے اس کی اس تنہائی کا کوئی مدد نہیں غیر اس کا دشمن ہے وہ اس سے باطل خارج میں ہے اس کے درمیان کوئی اندرونی رشتہ ذہن یا شعور کا نہیں ہے اور نہ کوئی رابطہ زبان اور سماجی رشتوں کا ہے وہ ایک دوسرے کے احساسات میں شریک نہیں ہو سکتے ہیں بلکہ ایک دوسرے کو دشمن کی طرح گھورتے رہتے ہیں اور اس تباہی میں رہتے ہیں کہ کیونکر دوسرے کو مقصود بالذات سے شے میں تبدیل کر دے اسے وہ اپنے تصرف میں لاتے ایک متکسر شیشہ اس کے درمیان حامل رہتا ہے وہ نہ تو ایک دوسرے کا آئینہ ہیں اور نہ ایک دوسرے کی مثال اس وجودی صورتحال میں جہاں غیر اس کا دشمن اس کے لیے جہنم بنا ہوا ہے اور وہ خود غرضی کے خول میں مقید ہے اس کے لیے اس زندگی میں بجز خوف و ہراس، خوف و دہشت، تشویش اور پریشانی، اکتاہٹ اور تنہائی صبر و کراہ کچھ بھی نہیں ہے انسان جیسا کہ آج ہے ویسا ہی ماضی میں تھا اور ویسا ہی ہمیشہ وہ مستقبل میں رہے گا سادتر کا فلسفہ اس سے مختلف ہے اس کا فلسفہ پرخطر ریاستیں اور حصول آزادی کا ہے کوئی بھی تغیر و تبدل اس کی زندگی میں نہیں ہے میں نے اس وجودی فلسفے سے سادتر کو مشتعل کیا ہے تاہم کچھ باتیں ذرا مشترک کی ہیں وہ غیبت کے ایک خلا سے محیط میں گھرا ہوا ہے جہاں ہر شے ساکن اور ساکت ہے اور اس گنبد بے در سے لنگنے کا کوئی راستہ نہیں کوئی مدا و کوئی امید نہیں چنانچہ یورپی جدیدیت کا ایک مشہور شارح شاعر GOLTFRIED BENN اپنے ایک مضمون میں کیا فنکار دنیا کو بدل سکتے ہیں لکھتا ہے۔

میرا خیال ہے اور یہ بات کسی بھی باہمت آدمی کے لیے جبری انقلابی ہوگی اگر وہ یہ سچائی دنیا والوں تک پہنچا سکے کہ تم وہ ہو جو کچھ کہ تم ہو اور تم کبھی بھی اس سے مختلف نہیں ہو سکتے ہو یہ ہے تمہاری زندگی اور یہ رہے گی ہمیشہ تمہاری زندگی ایک دولت مند آدمی ملاحظہ معالجے سے اپنی زندگی کو کچھ طویل دے سکتا ہے جو صاحب اختیار ہے

وہ کبھی نطق کام نہیں کرتا ہے جو طاقت ور ہیں وہ ہی حق کو تسلیم کراتے ہیں یہی تاریخ ماضی میں بتاتی ہے یہی حال ہے اس کے جسم سے چمٹ جاؤ اس کو کھاؤ اور مر جاؤ BEN کے ان خیالات میں ماضی میں علمی ہے اور کہا جاسکتا ہے کہ سرمایہ دارانہ نظام کے عبور و استحصال کے خلاف اور اس کی پیدا کردہ کلی TOTAL بیگانگی کے خلاف ان جملوں میں ایک شدید رد عمل ہے اور ساری باتیں طنز کے لب و لہجے میں کہی گئی ہیں لیکن غالباً اس سے کسی کو بھی انکار نہیں ہوگا کہ اس قسم کے علم و غصے کا اظہار ایک قسم کی متحرک مجہولیت ہے جسے بیگمائی کا دورے میں ٹھنڈی مگر میاں بولتے ہیں اس متحرک میں بظاہر حرکت نظر آتی ہے لیکن سفر مفقود ہو گیا ہے سفر پیدا کہاں سے ہو جب کہ ان کے یہاں کوئی تاریخی مناظر نہیں ہے جبکہ ماضی کا کوئی شعور نہیں ہے صرف حال اور مستقبل ہے اور جو مستقبل ہے وہ ایک امر اتفاقی ہے نہ کہ حال کا کوئی منطقی ارتقاء ان کی نظر میں نہ تو ہستی والہیہ قانون ہے اور نہ کائنات چنانچہ وہ اس سے بھی انکار کرتے ہیں کہ فرد کا کوئی رشتہ اسلاف اور اخلاف سے بھی ہو سکتا ہے اس کے تصور کا فرد نہ صرف اپنے کل سے اجتماعات سے غیر مربوط اور منقطع ہوتا ہے بلکہ اپنے اسلاف اور اخلاف سے چنانچہ گاٹ فیلڈ BEN GOLDFIELD کا ایک شعر ہے جس کا ترجمہ یہ ہے

دانا تغیر اور ارتقاء سے نابلد ہوتے ہیں۔

ان کے اخلاف ان کی دنیائے کوئی تعلق نہیں رکھتے ہیں روایت کا شعور اسلاف اور اخلاف دونوں ہی کے رشتوں سے پیدا ہوتا ہے اور جب کہ دور حاضر کے وجود یوں کے یہاں اسلاف اور اخلاف سے کوئی رشتہ نانا ہی نہیں تو کچھ نئی روایت اور نئی ادب ان کا جزو ایمان کیوں نہ ہو یہاں یہ یاد رہے کہ نئی روایت، روایت شکنی سے منتفہ شے ہے روایت شکنی اخلاف روایت تخلیق روایت کا حمل ہے اور نئی حیات ہے

روایت جیسا کہ میں نے پہلے بتایا، صرف ایک پیمانہ ایک KEY BOARD سروں کی جدول ہی نہیں جو نئے نغمات کی تخلیقی کے لیے کارآمد ہو وہ ان بکریات کا بھی پنچوٹ پیش کرتی ہے جو اظہار خیالات کی کوششوں سے تعلق رکھتے ہیں اس میں جب کوئی فارم ہیئت باصورت (خیال سے مستند ہو جاتا ہے دونوں ایک دوسرے کے غماز بن جاتے ہیں تو پھر وہ قدم صدیوں تک اپنا جادو جگاتا رہتا ہے یہی وجہ ہے کہ ہیئت کئی جہان نئی کو سہارا جاتی ہے چنانچہ کسی روایت کا انتخاب بذات خود اس بات کو متعین کرتا ہے کہ فن کار اپنے ماضی سے اور اپنے معاشرے کے لوگوں سے کس قسم کا رشتہ قائم کرنا چاہتا ہے وہ انہیں اپنے جذبات اور خیالات میں شریک کرنا چاہتا ہے یا ان سے بے نیاز ہو کر اور اپنے ماضی سے بھی منقطع ہو کر اپنی کوئی افواہی راہ لگانا چاہتا ہے جو صرف اس لیے ہو جیسا کہ جدیدیت کے کے فن کاروں کا ایک نعرہ یہ بھی ہے کہ فن صرف فن کار کے لیے ہوتا ہے نہ کہ غیر کے لیے لیکن عجیب معاملہ یہ

ہے کہ وہ اسے دوسروں پر مسلط کرتے ہیں۔ جدیدیت کے ان فن کاروں کے برعکس وہ ادیب اور شاعر جو اپنے معاشرے کے لوگوں کو ساری دنیا کے لوگوں کو اپنے خیالات اور جذبات میں شریک کرنا چاہتے ہیں وہ کسی نہ کسی مقبول POPULAR روایت کا کاجو الی محفل سے ذریعہ ارتباط کا کام دیتی ہے۔ بڑا انتخابی کام ہے یعنی اس کے انتخاب کرنے میں وقت ہمیشہ آتی ہے جو لوگ کسی روایت میں گفتگو کرتے ہوئے اپنی انفرادیت کو برقرار رکھ نہیں پاتے ہیں یا یہ کہ اس روایت میں اضافہ نہیں کر پاتے ہیں وہ اپنے کو روایت کے سمندر میں غرق بھی کر دیتے ہیں بار بار دہرائی ہوئی باتوں کو دہرانے لگتے ہیں میر و غالب کی نقالی شروع کر دیتے ہیں۔ مصحفی اور آتش کی نقالی شروع کر دیتے ہیں جرمنی میں نوکلا میزم کسی زمانے میں تخلیقی قوت کی حامل ہو رہی ہے چنانچہ انھوں نے تحقیقی قوت کے ساتھ ہو کچھ زیادہ بڑی نہیں لیکن ری نقالی میں تو شاعر کا اپنا چہرہ بھی بگڑ جاتا ہے فرانس میں نوکلا میزم تخلیقی قوت کے حق میں مضرت ثابت ہوتی چنانچہ اس صفحے سے وہ نوکلا میزم کو چھوڑ کر جدیدیت یعنی بودلیر تک جدیدیت کی طرف بڑھے لیکن فرانس کا اس جدیدیت اور جرمنی کی اظہاریت کے متوازی ایک دوسری روایت انقلابی رومانیت اور حقیقت نگاری کی بھی یورپ میں تیزی سے برہمی اور ان دونوں نے ساری دنیا کو ایک ایسے ادب سے روشناس کیا جس کا تعلق فرد کی خلوت ہی سے نہیں بلکہ اس کی فضا سے بھی تھا جس میں تحریر کا مجہول (PASSIVE ACTIVITY) نہیں بلکہ ایک سفر منزل کی طرف ہے حرکت سفر کرنے کے ساتھ یہ دونوں ادبی روایتیں شاعری کی دنیا میں بالخصوص انقلابی رومانیت کی روایت اور انسانوں اور ناؤوں میں حقیقت نگاری کی روایت جو اب ہمارے ادب اور شاعری کی مضبوط روایتیں ہیں انہیں بہت کچھ ہم نے مغرب سے مستعار کیا ہے جب ہم نے ناول کا نام قرمن لیا تو پھر اس کے ساتھ ساتھ (CERNATES) ڈیکنس (DUKENS) امریکا اور پھر فرانس اور روس کے ناول نگاروں کی روایت سیانہ ڈیکنس کی روایت عوامی زندگی اور مفاہیر زندگی کو پیش کرنے کی روایت بھی قرمن لین پڑی۔

انیسویں صدی کے نصف آخر کے زمانے میں ہمارا ادب ایک بڑے پیمانے پر مغربی ادب اور افکار سے متاثر ہوا چنانچہ جہاں ہم نے صحافت نگاری جنرل ازم محنون نگاری وغیرہ مغرب سے سیکھی وہاں ناول نگاری جدید انسان نگاری ڈرامہ نگاری وغیرہ بھی مغرب سے سیکھی جدید شاعری کی روایت اس ممال سے مستثنیٰ نہیں ہے اس پر بھی مغرب کا بیڑہ صاف نظر آتا ہے لیکن اب ہم نے جدید شاعری کی ایک مضبوط روایت تخلیق کرنی ہے جسے اب اردو کی جدید شاعری کا نام دیا جائے آج بیت سے بھرپور آواز ان ادبی

روایات میں کئے جا رہے ہیں غزلی کی روایت میں بیت کے تسلسل کے ساتھ ساتھ بہت سی نئی باتیں جہاں معنی میں دیکھنے میں آتی ہیں اور اب تو کچھ تجربے بہت میں بہن کئے جا رہے ہیں اس فزونیہ اثری کے پہلو پہ پہلو ایک روایت جدید منظم کہ ہے جو نئے مواد و روایات نئی تشبیہات اور استعاروں میں با معنی گفتگو کرنے کی ہے اور ان عقل کو اپنے

جذبات اور خیالات میں شریک کرنے کی ہے یہ جدید شاعری قدر آفریں اور حیات پرور ہے اس کے پہلو میں
 ایک جوئے کم آب یا گم آب کی مانند جدیدیت یا نئی محض کی شاعری بھی نظر آتی ہے وجودیت ایک جمعہ صنف ہے
 اور اسے بھی فلسفہ حیات (ERSENTIALISM) کا نام دیا گیا اس فلسفہ سے بہت زیادہ (ALLERGIC) الریک ہونے کی بھی چنداں
 ضرورت نہیں ہے کیونکہ شاعری میں فلسفہ نہیں بلکہ زندگی اہم ہوتی ہے اور جہاں زندگی ہے وہاں موت بھی ہے غالب و متنبو میں لکھتے
 ہیں ”ہستی محض بختزدہ ہستی است“ پھر گیوں زنیستی کو بھی ہم ہستی میں شامل کر لیں اگر کلام ہستی یا معنی ہے کہ اس نے مناظر ہستی کچھ
 اور کشادہ ہو جائے گا۔

نئی شاعری کی بنیادیں

میراجی

کچھ لوگ اردو کی آزاد نظم کو نئی شاعری کہنے لگے ہیں ان میں سے نہیں ہوں۔ کچھ لوگ آزاد نظم کے سانچے موضوع کے لحاظ سے مزدور اور عورت کو ملا کر نئی شاعری سمجھتے ہیں۔ گویا زندگی کا اقتصادی یا جنسی پہلو ان کی نظر میں نئی شاعری کا خام مواد ہے۔ میں ان کی بھی نہیں کہتا۔ میرے خیال میں نئی شاعری ہر اس موزوں کلام کو کہا جاسکتا ہے جس میں ہنگامی اثر سے ہٹ کر کسی بات کو محسوس کرنے سے سوچنے اور بیان کرنے کا انداز نیا ہو یعنی کوئی شاعر روایتی بندھنوں سے الگ رہ کر احساس جذبے یا خیال کے اظہار میں اپنی انفرادیت کو نمایاں کرتا ہے تو وہ نیا شاعر ہے ورنہ پرانا۔ اور اس طرح اردو ادب کی تاریخ میں نئی شاعری کا پتہ ہمیں نظیر اکبر آبادی سے ملتا ہے۔ نظیر سے پہلے بھی کبھی کبھار کوئی ایسی بے تاب اور بے باک روح دکھائی دے جاتی ہے جس نے کسی دیکھی ہوئی صورت پر چلنے کی کوشش کی لیکن ماحول پر اپنے اثر کے لحاظ سے اس کی کوئی خاص اہمیت نہیں چنانچہ ہر طرح دیکھتے ہوئے نظیر ہی کو ہم نئی شاعری کا پہلا نمائندہ سمجھیں گے۔ نظیر کے بعد غالب کیسا سنگ میل ہے جس کی انفرادیت کا اثر اب تک جاری ہے اور آئندہ بھی معلوم نہیں کب تک جاری رہے گا۔ غالب کے بعد حالی یا آزاد اور اسماعیل میر جی کے نام ایک سانس میں نہیں لینے چاہئیں کیونکہ انہوں نے چند اصولوں کے مد نظر چند وقتی ضروریات کے تقاضے سے شعوری طور پر بعض نئے رجحانات کی طرف رجحان دلائی اور غزل سے ہٹ کر نظم کو اختیار کیا لیکن ان کا یہ قدم کچھ ایسا محتاجیے تعلیمی اداروں میں گستاخانہ کی بجائے اردو کو دس ظاہر ہوئے اور غالب کے بعد اگرچہ حالی اور آزاد کی روایات ہی کے سائے میں اس کی ابتدائی نشوونما ہوئی۔ اقبال ہی ہمیں صحیح معنوں میں ایک نیا شاعر ملتا ہے اس کے ساتھ ہی ایک دھندلکے میں چھپا ہوا اہمیت کا لب سے پہلا شعوری تجربہ شکر لکھنوی کا ہے جنہوں نے ڈراما کے ذریعے سے آزاد نظم کو رائج کرنے کی ناکام کوشش کی اور اقبال کے جھلپتے ہوئے اثرات کے ساتھ ساتھ مولوی عظمت اللہ۔ عبد الرحمن بجنوری۔ حفیظ جالندھری۔ اختر شیرانی۔ سیلاب۔ سائخ اور جوش ابتدائی کشمکش کے بعد کی ترقی یافتہ صورتیں ہیں اور ان سب کے بعد نوجوان

شعراء کا ایک ہجوم ہمارے سامنے اکھڑا ہوتا ہے اور اس ہجوم کے پہلو میں نئی صورتیں نئے موضوع نئے انداز بیان ایک الجھن پیدا کرتے ہیں۔

نئی صورتیں نئے موضوع نئے انداز بیان — شاعری میں ان سب کی آمد ایک طرح سے داخلی اور خارجی ضرورت کی پابند ہے۔ ابتدائی انسان کی ضروریات محدود تھیں اس لئے اس کی شاعری بھی محدود درستوں ہی پر چل سکی۔ بلکہ یوں کہیے کہ اس کی نگاہیں اپنی ضروریات کے دائرے ہی میں شعریت کی تلاش کر سکیں۔ پیٹ بھر کر اپنی ہمد شبنام کے ساتھ فراغت کے لمحوں سے لطف اٹھانا، پیٹ بھرنے کے لئے خوراک کی فراہمی اور ڈر فطرت کے مظاہر سے ڈرنا اپنے ہم جنس دشمنوں سے ڈرنا۔ بس یہی باتیں تھیں جن سے گیت کی بات نکلتی تھی۔ اشتہا اور خون کے دو متوازی خطوط کا درمیانی فاصلہ ابتدائی انسان کی شاعری ہے۔ جوں جوں ارتقائی منازل طے ہوتی گئیں اور تہذیب و تمدن کی الجھنوں سے واسطہ پڑا انسان کے تخیل کا ستارہ پھیل کر اپنے جلو میں اڑتی ہوئی لذرائی وصول سے خیال کے آسمان میں ایک کہکشاں بناتا گیا۔ تہذیب و تمدن کی آمد نے نہ صرف احساس و جذبات کی ادبی تسکین کی بلکہ اس کے بعد ذہن ہر طرح کے فطری اور غیر فطری راستوں پر گامزن ہونے لگا اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی سوچنے لگا کہ اب کون سے نقطے کو اپنی منزل بنایا جائے۔

ادب شخصیتوں کا ترجمان ہے اور شخصیتیں زندگی کی نمائندگی کرتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ آج کل ہماری زندگی ہر مہینے نہیں تو ہر سال ضرور بدلتی جا رہی ہے اور یوں نہ صرف اقتصادی اور سماجی حالات ادب پر اثر انداز ہو رہے ہیں بلکہ اس کے ساتھ ہی ساتھ ذہنی طور پر خصوصاً مغرب سے آئے ہوئے خیالات جہاں ادب اور آرٹ میں فنکاری کے نئے اسلوب رائج کرنے کا باعث ہوئے ہیں وہاں اخلاقی لحاظ سے بھی روزمرہ کی باتوں کو دیکھنے کا ایک نیا ڈھب آ جا رہا ہے۔ بلکہ آپ جکا ہے۔

پہلے دور میں بہر بات محدود اور معین تھی۔ اصنافِ سخن محدود تھیں۔ موضوع شاعری کا ایک معین دائرہ تھا اور اس کے ساتھ ہی ہر شخص کا ذہنی افق بھی ایک ہی رنگ کا حامل تھا۔ نئے دور میں موضوعات شاعری میں وسعت پیدا ہوئی۔ اصنافِ سخن میں بھی نئے نئے بت ڈھالے جانے لگے اور ذہنی افق بھی اپنے رنگارنگ جلووں سے نگاہوں کو لہجھانے لگا۔

گزشتہ پانچ سات سال میں اردو ادب میں سب سے زیادہ توجہ کے لائق جو تحریک چھڑی ہے وہ ترقی پسند ادب کا نظریہ ہے۔ لیکن فیض احمد کے ایک عنوان سے الفاظ مستعار لیتے ہوئے کہا جاسکتا ہے کہ اس خواب

کو کثرتِ تعبیر نے پریشان کر دیا ہے۔ جتنے مذاہنی باتیں۔ اب اصل بات کا پتہ چلے تو کیسے؟ اس تحریک کے اولین علم برداروں کی پہلی اور بنیادی غلطی یہ تھی کہ انہوں نے ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم معنی سمجھا اور یوں اپنی آنہا پسندی کے باعث صرف ایک نئے قسم کے اذیت پرستانہ ادب کے سمجھانے والے بن کر رہ گئے حالانکہ ہر اس ادبی تخلیق کو ترقی پسند کہا جا سکتا ہے جو خیال افزہ ہو اور ذہنی اور جسمانی زندگی کے کسی بھی شعبے میں ہمیں کم سے کم ایک قدم آگے بڑھانے پر مجبور کر دے۔

اگر سائنس کی ایجادوں نے ہر ایک چیز کو دوسری چیز سے قریب کر دیا ہے لیکن انسان انسان سے دور ہو چکا ہے۔ مانا کہ وہ پہلی سی آنکھ اور جمل والی بات اب نہیں رہی لیکن ایک دوسرے کو جاننے کے لئے جس خلوص کی ضرورت ہے سوچ کی جو گہرائی درکار ہے وہ ہر کسی کی طبیعت میں باقی نہیں رہی یا کم سے کم مٹی جا رہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ادب زندگی سے قریب ہوتے ہوئے بھی اکثر دور ہی رہتا ہے۔ پہلے بھی یہی صورت حال تھی لیکن ایک اور انداز میں۔ پہلے اردو شاعری کے راج بھون میں مدت سے پھولوں کی ایک سیج بھی ہوئی تھی۔ تشبیہوں کی دایاں استعاروں کے چنور ہلاتی ٹہیل سیوا میں مصروف تھیں۔ راج محل میں آنے جانے والے چنیل سندی کی موہنی چھب سے اپنی آنکھوں کو ٹھنڈک پہنچانے والے اور دل کو گرمانے والے پٹنے چٹائے گئی تھیں چنڈ آدمی تھے اور ایسی الگ اور اچھوتی سمجھائیں ہر کسی کو جاننے کی جرات بھی نہ ہو سکتی تھی۔ وہاں وہی جاسکتا تھا جسے راج دربار میں جانے کا سلیقہ ہو، جو ایسی محفلوں کے ادب آداب سے واقف ہو۔ جو دوسروں کی سہی کرواہ واہ کہہ سکتا ہو، اپنی سی کہنے پر نہ تلا بیٹھا ہو۔ نظیر غائب۔ شرر چند جا دو گھر ایسے آئے جنہوں نے پانے راگ کے سروں سے مدد لے کر نیا ٹھاٹھ جمانا چاہا لیکن سنسنے والوں کے کانوں میں اپنے اپنے وقت کی گونج بن کر رہی رہ گئی۔ راج محل کے رہنے والوں دکھائی دینے والی بیڑیاں کٹ نہ سکیں اور راستہ چلتی کھاتی پیتی، ہنستی بولتی اپنی بات کہتی، دوسرے کی سنتی اور نئے رستوں کی تلاش کرتی ہوئی زندگی محل کے سنہری چوکھٹ کے اندر قدم در رکھ گئی۔

اس کے بعد سات سمندر پار ایک جگہ طوفان اٹھا۔ مغربی تعلیم اور تہذیب و تمدن کی آنکھیں آئی۔ خس و خاشاک اڑا تی لیکن اپنے اپنے جلو میں نئی کونپلوں کو پروان چڑھانے والی برکھا بھی لائی۔ اب رفتہ رفتہ نئی آوازیں سنائی دینے لگیں۔ کوئی بولا ادب کو زندگی سے قریب لانا چاہیے۔ کوئی کہنے لگا ہم اپنے سرے سے دست بردار نہیں ہو سکتے کوئی پیارا ٹھاٹھ ہم صرف دو باتیں جانتے ہیں خلوص اور آزادی۔ اور اس اپنے اپنے راگ کے ہنگامے نے ایک الجھن پیدا کر دی۔ ایک ایسی الجھن جس سے نئی نہری پل اٹھتی ہیں۔ جس سے کل کر زندگی سفر کی نئی منزلوں کو طے کرتی ہے

لیکن جس کا دھندلکا ایک بھول بھلیاں کی مانند ہوتا ہے ایسی بھول بھلیاں جس میں سے چند ہی لوگ صحیح راستے کو دیکھ کر ضلوع پر گامزن ہو سکتے ہیں۔

یہی کیفیت اس وقت نئی شاعری کی ہے اور نیا شاعر اب ایک ایسے چوک میں کھڑا ہوا ہے جس سے دائیں بائیں آگے پیچھے کئی راستے نکلتے ہیں لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے کہ کون سا راستہ اس نے طے کر لیا۔ ماضی کے تجربے کیا اہمیت دیتے ہیں۔ کب تک اسے یوں ہی کھڑا رہنا ہے، حال کی اضطراری کیفیات کس حد تک اس کا ساتھ دیں گی اور کون سے راستے پر اس کو چلنا ہے۔ مستقبل کے خطرات اس کو کیا نقصان پہنچا سکتے ہیں۔ نیا شاعر ماحول میں اپنی گہری دلچسپی کا بہار کرتا ہے لیکن حقیقتاً وہ اپنی ذات کے دھندلے سے عکس میں محو ہے اس کے آس پاس اب وہ پرانے سہارے نہیں رہے جن کے بل پر لوگ گھر بیلو زندگی کے جھیلے میں سب عمر بسر کر دیتے تھے۔ وہ اب اکیلا ہے اور اسے سہارے کی جستجو ہے۔ کبھی وہ غلط چیزوں کو سہارا سمجھ لیتا ہے کبھی صحیح راستے پوچھنے پر بھی اسے نہیں معلوم ہوتا کہ کیا بات ہوئی اور اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ جس عمارت کو اسے سہانا ہے نئے روپ میں ڈھالنا ہے۔ اس کی بنیادوں کا حال اسے پوری طرح نہیں معلوم ہے اس الجھن کے سبب ۱۸۵۷ء کے مبہم دور سے شروع ہوتے ہیں جب سیاسی اور سماجی لحاظ سے پہلا شیرازہ بکھرنے لگا اور نئے نظام کے لئے جگہ بنی۔ آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ موجودہ نوجوان شعراء اور ان بزرگوں میں چند پشتوں کا فاصلہ پیدا ہو چکا ہے جنہوں نے اس ذہنی کش مکش کے دور کو بنفسر دیکھا تھا لیکن تاریخ اور نسلی یادیں مل کر گزرے ہوئے نائنے کو بھی اپنا تجربہ بنا دیتی ہیں اس کے علاوہ کسی شخص کی ذہانت ماضی حال اور مستقبل سے مل کر بنتی ہے۔ ماضی اس کے بنیادی خصائص کو ڈھالتا ہے حال اپنی ہر نئی تحریک سے پھان پھٹک کرتا ہے اور وہ انگلیں جو ارادے بن کر مستقبل میں تکمیل کو پہنچتی ہیں اس کی انفرادیت کو نمایاں کرتی ہیں۔

سیاسی لحاظ سے جب ہم آج کے شاعر کا ماضی اپنے سامنے لاتے ہیں تو ہمیں ملکی حکومت کے زوال سے ابھرنے والے پست خیال کے ساتھ ساتھ نئی سیاسی تحریکوں کے زندگی بڑھانے والے اجزا بھی ملتے ہیں اور یہ پہلے زوال کی پستی کی شدت ہی تھی جس نے سیاسی تنگ لے کر اپنے دیس کا دنیا بھر سے مقابلہ کرتے ہوئے نئی انگلیں پیدا کر دیں اور زندگی کے ہر شعبے میں ترقی اور آزادی کی طرہ رغبت پیدا کی۔

سماجی پہلو سے غور کرتے ہوئے نئے شاعر کی زندگی میں ہمیں ایک سے زیادہ باتیں الجھاتی ہیں شہروں کے فاصلے سے نئی تعلیم آئی اور کنوئیں کا میٹروک سوچنے لگا کہ اس کی ذات اور ماحول سے بالآخر بھی ایک زندگی ہے جس میں ایک اہل وسعت اپنی گہرائی سے پہلے خیالوں کو پیچ ثابت کر رہی ہے تعلیم اور تجارت کی آسائیوں نے

نئے مقامات کی سیر کرائی اور گھریلو زندگی کا نقشہ مٹنے لگا۔ گھر سے دور ہو کر تنہائی کا احساس نشوونما پانے لگا۔ وہ احساس جسے ہر طرف بڑھتی اور پھیلتی ہوئی طاقتیں کمتری کے احساس میں تبدیل کرنے لگیں اس کے ساتھ ہی نئے دور میں رفتار حیات کی تیزی نے جہاں زندگی کے اختصار کا احساس دلایا وہاں اضطراری کیفیت کی طرف بھی ہر کسی کے ذہن کوائل کر دیا کہ جوں توں اس چاروں کی چاندنی میں ذاتی خواہشات کی تکمیل کر لینا چاہیے۔ چنانچہ گہرے منظم تفکر سے ہٹ کر ہر بات کو سرسری نظر سے دیکھنا انسان کا خاصہ بن گیا۔ سطحیت حاوی ہو گئی اور غیر ذمہ داری بڑھ گئی۔ نئے لکھنے والے نوجوان شاعر پہلے بے لگے اور شاعری کے لئے جس قدر علم کی ضرورت ہے اس کی طرف بعد میں توجہ کرنے لگے بلکہ اسے یکسر نظر انداز کر گئے اور اس لئے علم کی یہی جب گہرائی اور وسعت کے اس فقدان سے ہم آہنگ ہوئی جو نئے شعراء میں اکثر موجود ہے تو اعتراضات کا گنجائش نہ رکھی۔ گویا ابھی ایک تجربہ تکمیل کو پہنچا بھی نہ تھا کہ تجربہ کرنے والوں کے دعووں نے مخالفت بھی پیدا کر دیے۔

گھریلو زندگی تخریب اور نئی خواہشات کی تشنگی۔ یہی دو باتیں مختلف صورتیں اختیار کر کے ہر نئے شاعر کے کلام اور حالات میں دکھائی دیتی ہیں۔ زندگی میں ہر شخص کو کسی نہ کسی سہارے کی ضرورت ہے۔ پہلے اقتصادی لحاظ سے پرانے منظم طریقے سہارا تھے وہ نہ رہے اور مقابلہ کا دور آ گیا۔ پہلے نوعی لحاظ سے گھریلو زندگی سہارا تھی اس میں ایک دلجمعی تھی وہ دلجمعی نہ رہی اور اس کے ساتھ ہی تعلیم نسواں اور سینما نے مل کر لذت کی نئی راہیں دکھائیں وہ راہیں جن کو دور سے دیکھنے کی اجازت ہے لیکن جن پر چل کر زندگی کے مکمل کرنے کی ممانعت۔ یہ پہلو بھی تشنگی نہ رہا۔ پہلے ادب کے فنی پہلو میں شعر کے معین دائرے تھے وہ دائرے مٹ گئے یا ایک دھندلکے میں جا چھپے اور نفس انفسی کے عالم میں نئے اصول نہ بن سکے۔ یہ سہارا بھی نہ رہا اس حالت میں نیا شاعر ڈھولنے لگا اور دنیا کا نواصول ہی یہی ہے کہ جسے ٹھوکر لگے وہ اسے دھکا دیتی ہے تاکہ وہ منہ کے بل گرے۔

چنانچہ پہلے سہاروں کے نرم ابدل کی کمی کا اظہار ہر نئے شاعر کے کلام میں کسی نہ کسی صورت میں موجود ہے لیکن اس میں نئی شاعری کا کوئی تصور نہیں اور اگر افادیت ہی مقصود ہو تو اس کی افادیت سے کبھی انکار نہیں۔ نئی شاعری ایک مسلسل تجربہ ہے۔ خامیاں اس میں ہو سکتی ہیں، ہر تجربہ بے میں ہوتی ہیں لیکن اس کی خوبیاں بھی اہمیت رکھتی ہیں۔ کیونکہ خامیاں تو وقت کی جا پانچ پڑتال کے بعد دور ہو جائیں گی اور خوبیاں پہلے سے نمایاں اور مستم۔ اس کے لئے ہمیں اس وقت تک انتظار کرنا ہو گا جب تک کہ ہم سیاسی، سماجی اور نفسی راوی زندگی کے تانے بانے کو نہ سلجھالیں اور اس دوران ہمیں بہرہ وادانہ انداز نظر رکھتے ہوئے اس حقیقت کو بھی یاد رکھنا ہو گا کہ نئی شاعری

اپنے بلند اور وسیع امکانات کے باوجود ابھی ایک تجربہ ہے۔ ایک ایسا تجربہ جس سے فوری تکمیل کی توقعات بے معنی اور نامناسب ہیں اور جس کا مستقبل یقیناً روشن دکھائی دے رہا ہے۔ لیکن یہ سب کامیابی نئے شاعروں کے ہاتھ میں ہے اگر وہ بات کے ہر پہلو کو دل لگا کر دیکھیں، خلوص سے اس پر غور کریں اور دلجمعی سے آگے بڑھیں تو چاہے کچھ بھی ہو میدان انہی کے ہاتھ میں رہے گا۔

جدید اردو شاعری

ن۔م۔راشد

آج بھی جب جدید اردو شاعری پر بات کی جائے تو حالی اور آزاد کا ذکر ناگزیر ہے۔ ہر چند کہ دونوں کا تعلق کم و بیش پچھلی صدی عیسوی کے اردو شعراء کے اس حلقے سے ہے جنہیں دور جدید اور ماحول سے وابستگی کا شعور تھا انہوں نے طے کر لیا تھا کہ وہ اپنی شاعری میں اپنے دور کی جھلکیاں پیش کریں گے اور دور جدید کے تقاضوں کی نمائندگی کریں گے۔ روایتی شاعری کے برعکس جن کی وہ مذمت کرتے تھے۔ انہوں نے خود کو سماج کے سامنے ذمے دار قرار دیا اور اس طرح وہ عصر جدید کے مسائل میں الجھ کر رہ گئے۔

روایت سے ان کی بغاوت اور نوع انسانی کے لئے اپنی ذمہ داریوں کا احساس، جدید جذبے کا ایک ابتدائی اظہار تھا جس نے ہماری شاعری کو نہ صرف مستقل طور پر متاثر اور INSPIRE کیا بلکہ اس کی موجودہ ہم گیریت اور رجحان میں بہت کچھ اضافہ کیا۔ حال اور آزاد کے بعد جدید شاعری کی راہ میں اقبال کو ایک سنگ میل کی حیثیت حاصل ہے۔ اقبال کی شاعری میں روایت سے بغاوت کا عنصر نمایاں نہیں ہے بلکہ روایت کو جدید تقاضوں میں ڈھالنے کی کوشش ہے۔ لیکن پھر بھی اقبال جدید انسان کی ذہنی اور فکری فتح مندی کا نمائندہ ہے کیونکہ اس نے حیاتیاتی مسائل کی اپنے تجربات اور اپنی فکر کی روشنی میں ایک بار پھر تشریح کی ہے۔ اقبال کے نو خیز ہم عصروں میں شاعروں کا ایک اور حلقہ نظر آتا ہے جس میں اختر شیرانی، جوش اور حفیظ شامل ہیں جو ہر چند منفرد شخصیتوں کے مالک ہیں لیکن پھر بھی وہ روایت سے کلی انخلا نہ برت سکے۔ ان سب کی فکر سخن کا آغاز منزل سے ہوا اور اس میدان میں محبت کے تصور سے متعلق ان کا زاویہ لازمی طور پر روایتی تھا لیکن اس کے باوجود یہ شاعر بدرجہ جدید آگہی اور تجربوں کی جانب بڑھتے گئے۔

اختر شیرانی تمام زندگی ایک رومان پرور شاعر رہے اور انہوں نے ایک تخیلاتی نسوانی کردار تخلیق کیا جس کا نام کبھی سلی، کبھی ریحانہ وغیرہ ہوتا تھا۔ اس تخیلی نسوانی کردار کو انہوں نے اپنی شاعری کا مرکز عقیدت قرار دیا اور یہ عقیدت اتنی شدید تھی کہ اس نے انہیں تقریباً شاعری شاعروں سے مشاغل کر دیا۔ ان کی شاعری میں اپنے راجستھانی مقام پیدائش سے محبت کی وجہ سے ایک وطنی تفاخر کا رنگ جھلک آتا ہے اور ساتھ ہی چناب کے کنارے آباد بگلات سے بھی انہیں لگاؤ تھا جہاں ان کے خوابوں کی ملکہ رہتی تھی۔ اگرچہ وہ شخص آزادی کے قائل تھے لیکن یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ ان کی شاعری میں جنسی اقدار سے

معلق ایک انتہائی پاکیزہ اور مندرہ تصور موجود ہے۔

جوش کے ہاں بنیادی طور پر خالصتاً مذہبی الجھنیں ہیں۔ ایک طرف تو وہ دہریے ہیں اور دوسری طرف حسین ان کے عظیم ہیرو اور آئیڈیل ہستی۔ لیکن ہمارے دور کے بہت کم ایسے شاعر ہیں جنہوں نے سیاسی آزادی کے لئے جوش سے زیادہ جوش و خروش سے کام کیا ہو یا اس کی خواہش رکھا ہو۔ ایک اور عنصر جو ان کی شاعری کا خاصہ ہے وہ ان کی انانیت پرستی ہے جس کا نوعیت جدید نہیں بلکہ قدیم ہندوستانی تصوف سے لگا کھاتی ہے۔ مجموعی طور سے جوش کی شاعری بڑی شاندار اور بادقار ہے لیکن ان کے ہاں ذہنی فکر کا شدید غفلت دان ہے۔

حافظ جالندھری بنیادی طور پر ایک نغمہ نگار ہیں لیکن انہوں نے مختلف اوقات میں مصلح، مذہبی، مورخ اور محب وطن کا رول ادا کیا ہے۔ آج کے بیت سے شعرا اپنی شعری نغمگی کے شعور کے لئے 'حافظ' کے مرہون مت ہیں جو حافظ کی شاعری کا نمایاں عنصر ہے اور جو ان کے گیتوں اور نظموں میں زیادہ جھلکتی ہے۔

ایسے زمانے میں جب کہ ایک طرف تو شاعر پہلے ہی سے میدان پر چھلٹے ہوئے تھے، ادھر ۳۰ کے بعد کے سالوں میں اردو شاعری میں ایک بہت ضعیف سی تبدیلی رونما ہوئی۔ ہر چند اس تبدیلی کی ابتداء بے حد نرم تھی لیکن وقت کے ساتھ یہ تبدیلی ایک زبردست انقلاب کی صورت اختیار کر گئی اور اس نے حالی اور آزاد کے لئے ہوئے انقلاب کو بھی بہت پیچھے چھوڑ دیا۔ بعض لحاظ سے یہ انقلاب آزاد اور حالی کے لئے ہوئے انقلاب ہی کا ایک سلسلہ تھا کیونکہ اس کے پیچھے بھی یہی مقصد کارفرما تھا کہ روایت سے بغاوت کر کے شاعری کو ماضی کی بندشوں سے آزاد کیا جائے لیکن ان معنوں میں ذرا مختلف تھا کہ اس کے لئے وائے زیادہ مضطرب اور بے چین تھے۔ یہ انقلاب بھی نوجوان لائے جو اگرچہ علیحدہ علیحدہ کام کر رہے تھے لیکن ان میں تصور راتی یکسانیت موجود تھی۔

یہ شاعر ان تضاد اور نئے فکری اسلوبوں کا نتیجہ تھے جو اردو ادب میں داخل ہو چکے تھے ان میں سے کئی نے مغربی تعلیم حاصل کی تھی اور بعض نے انگریزی ادب کا سخت مطالعہ بھی کیا تھا۔ ساتھ ہی ان کے ذہن کے دروازے نئی معلومات کے لئے کھلے اور یہ وہ فکری پہلو ہے جس میں انہیں اور حالی کو بیت کا مابانی نصیب ہوئی تھی۔ نئے نئے علوم مثلاً نفسیات اور نفسیاتی تجزیہ جو علم کا نیا معیار قرار پاتے تھے اور اس کے ساتھ ساتھ مکی اور غیر مکی سماجی اور سیاسی تحریکوں کا شعور اور ان میں عملی حصہ لے کر انہیں ایک ایسی نئی آگ دی جو حالی، آزاد اور اقبال کی شعری کیفیات بالکل مختلف اور ریاضی شاعری کی راہ سے مکمل علیحدگی کے مترادف تھی۔

۳۰ کی اس تحریک کو سن ۱۹۰۵ء تک پہنچنے میں دو محاذوں کا سامنا کرنا پڑا اور جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں بعض پہلوؤں سے

اس کا مقصد حال ہی کی تحریک کو آگے بڑھانا معلوم ہوتا تھا مثلاً روایت سے بغاوت اور سماجی ذمہ داریوں

کا احساس۔ لیکن بعض دوسرے پہلوؤں سے یہ تحریک خود حالی سے بغاوت کے جراثیم بھی اپنے اندر رکھتی تھی چنانچہ شاعروں کی دو مختلف جماعتیں نمودار ہونا شروع ہو گئیں۔ ان میں سے ایک کے نزدیک ادب کی مکمل آزادی اٹل ثابتِ اعتقاد تھی، چاہے وہ روایت سے آزادی ہو یا اسلوب سے۔ اس جماعت نے اپنی کوششوں کو نئے موضوعات کی تلاش اور نئے اسلوبوں کی جستجو اور اظہارِ خیال کے نئے طریقوں کی فکر کی طرف مرکوز کر دیا اور اپنی تخلیقات میں نئے جذباتی اور فکری تجربات کو نمودار کیا اور اس طرح ان کی تجرباتی فکر نے اردو شاعری میں شعر کی نئی صورتوں کا تعارف کرایا۔ اس میدان میں سب سے پہلے جو شاعر نظر آتے ہیں ان میں میراجی، ڈاکٹر خالد اور راقم الحرف شامل ہیں جن کے متعلق یقین کیا جا رہا ہے کہ ان لوگوں نے مختلف انداز میں آج کی اردو شاعری پر ایک نمایاں اور گہرا اثر ڈالا ہے ان میں ہر ایک کو روایت پر چاہے وہ کسی شکل میں ہو۔ اعتماد اور عقائد نہیں تھا اور اردو شاعری میں روایت کا مطلب تھا مشترکہ سبیل، مشترکہ حکایتیں۔ محبت کا ایک مقررہ معیاری مہیہ بندھا "سکا اسلوب اور زندگی اور اس کے متعلقات کے بارے میں فیض سیمت ان نئے شاعروں نے اپنے انفرادی انداز پر زور دیا ہر سچہ کہ وہ ابھی تک اقبال کے سائے تلے رہ رہے تھے اور روایتی اسکول کے شاعروں کا ایک بڑا گروہ اب بھی ایک دوسرے کی نقل اتارنے میں مشغول تھا اور اس نقال پر فخر مند بھی۔

ان تین شاعروں میں میراجی صرف ایک شاعر ہی نہیں تھا بلکہ اپنی جگہ ایک مکمل ہنگامہ تھا۔ اس دماغ نے جب کہ ان تین شاعروں نے اردو میں آزاد شاعری کا تعارف کرایا، میراجی نے باقی دونوں کے مقابلے میں بڑے دھڑلے سے اس نئی طرز کو استعمال کیا۔ اگرچہ میراجی نے باقاعدہ تعلیم بہت پختہ ہوئی سی پائی تھی لیکن انہوں نے اپنی ذاتی ساسی سے انگریزی شاعری، انقیادِ تجزیے، اصنافِ ہندو ثقافت کا گہرا علم حاصل کر لیا تھا جو اگرچہ اپنی اپنی جگہ بہت مفید چیزیں ہیں لیکن ان کی شاعری میں اس طرح نمایاں ہیں کہ ان کو علیحدہ علیحدہ امتیاز کرنا ناممکن ہے۔ انگریزی شاعری سے انہوں نے اپنے نئے شعور کا ادراک حاصل کیا اور آزاد شعر کا استعمال یکجا۔ جدید انقیادِ تجزیوں سے انہوں نے فطرتِ انسانی کے عمیق اور اچھا گہرائیوں کی نگاہی حاصل کی اور قدیم ہندو ثقافت نے میراجی کو ان کی شاعری کے نئے موضوعات اور ماحول ہیلے میراجی بہت کچھ کہا اور لکھا۔ ان کا زیادہ تر تخلیقات ان کے خاندان والوں کی لاپرواہی سے منبج ہو گئیں اور کچھ ابھی تک ان کے ماحول کے قبضے میں ہیں جن کے شائع ہونے کی نوبت ابھی تک نہیں آئی۔ ان کی شاعری کے صرف دو مجموعے اب تک شائع ہو سکے ہیں۔ میراجی کی نظمیں اور میراجی کے گیت جو ان کی شہرت اور کثرتِ تخلیق کی حکایتوں کے مقابلے میں بہت مختصر اور قلیل ہیں۔ میراجی اپنے آسان اسلوب کے باوجود ایک ادبی شاعر مشہور ہیں حالانکہ ان کا کلام انتہائی عام فہم اور عوامی زبان میں ہے۔ آسنری بات یہ کہ میراجی نے نہ صرف جلد بوجھ کر اجنبی موضوعات پر مبہم اور غیر واضح انداز میں طبع آزمائی

کی ہے بلکہ وہ خود بھی پیچیدہ اور غیر واضح تھے اور ان کا اہم فکری ہونے سے زیادہ جذباتی ہے۔

ڈاکٹر خالد کا آغاز شروع میں بہت امید افزا تھا لیکن بہت جلد واضح ہو گیا کہ ان کی شاعری صرف اسلوب کے تجربے تک محدود تھی اور اس میں اظہار کی سچی خواہش کا شدید فقدان تھا۔ ان کے ابتدائی دور کی بعض نظمیں نیم فلسفیانہ ہیں اور بوشہ ان میں زندگی کا اگلی اور اس کے تقاضوں کا شعور بھی پایا جاتا ہے لیکن ان کے آخری دور کے کلام میں جذباتی رجحان اور فکری جستجو دونوں کا فقدان ہے۔ اپنے بارے میں آپ بات کرنا ایک کھلی ہوئی بد ذوقی ہے لیکن جدید آزاد شاعری کے متقدمین کی حیثیت سے گفتگو کی گریزوں کو مٹانے کی خاطر میں اپنی کوششوں کا ذکر کرنے پر مجبور ہوں تاکہ تسلسل برقرار رہے اور کوئی درمیانی گڑھی غائب نہ ہونے پائے۔ میرا پہلا مجموعہ کلام مادر اور اس کے لگ بھگ شائع ہوا تھا اور شاید اردو ادب میں یہ پہلا باقاعدہ مجموعہ تھا جو آزاد شاعری کی تخلیقات پر مشتمل تھا۔ شروع شروع میں جب آزاد نظمیں اردو رسائل میں شائع ہونا شروع ہوئیں تو نقادوں نے انہیں چند سر پھرے نوجوان شاعرین کی بیکار کوششوں پر محمول کیا اور ان پر اپنے کسی رد عمل کا اظہار نہ کیا۔ لیکن جب مادر شائع ہوئی تو سناٹے میں رہ گئے۔ آپ میں سے بہت سے واقف ہوں گے کہ مادر پر سخت تنقیدیں کی گئیں اس کا خاکہ اڑایا گیا۔ یہاں تک کہ ادب شناسوں کی ایک نئی نسل نے مادر کو سمجھنے کی پہلی بار سنجیدگی سے کوشش شروع کی۔ ایسے نقاد میدان میں آئے جنہوں نے مادر کو برداشت کیا اور ایسے شاعر پیدا ہوئے جنہوں نے اس کی تقلید کی۔ مادر کی اکثر نظمیں نغماتی تھیں اور ان میں حب الوطنی کے تھوڑے بہت جذبے کی جھلک کے علاوہ جدید سیاسی اور سماجی تعلقات کو سمجھنے کی خواہش کا اظہار تھا۔ ان حضرات نے جو شاعر کو ایک مفکر کے بجائے تفریح کا ذریعہ سمجھتے ہیں مادر کی بعض نظموں کو مبہم اور بعض کو غیر اخلاقی قرار دیا۔ ویسا ہی الزام جو کہ میر آجی کی نظموں پر لگایا گیا تھا اور ان حضرات نے جو شاعرین کو راہنما اور معیار قائم کرنے والے کا درجہ دیتے ہیں مجھ پر یہ الزام لگایا کہ میں فراریت کی تبلیغ کر رہا ہوں۔ اس دور میں بہت سے ایسے پڑھنے والے بھی تھے جو آزاد شعر کی تکنیک سے واقف نہ تھے اور مادر کی بعض نظموں کو صحیح طور پر پڑھ بھی نہ سکتے تھے حالانکہ وہ روایتی انداز کی غزلوں کو ہر وقت گنگنا سکتے تھے۔ چنانچہ یہ لوگ ان نئے تجربوں سے مستفید نہ ہو سکے جو جدید شاعری نے کئے اور نہ ہی وہ خود کو جدید شاعری کے تصوراتی عنصر سے ہم آہنگ کر سکے جس کی جدید شاعری مبلغ تھی۔ اس کے علاوہ بعض پڑھنے والوں کو یہ یقین کرنا بھی مشکل ہو گیا تھا کہ کوئی شاعر اپنی سرگزشت اور واردات کے علاوہ بھی کچھ کہہ سکتا ہے۔ چنانچہ انہیں میری نظموں میں خود کلامی کا ڈرامائی عنصر بھی مفقود نظر آیا۔ میرا دوسرا مجموعہ ایران میں اجنبی ۱۹۶۵ء میں شائع ہوا جس میں زار جنگ کے ایران کے متعلق کنیٹوز ذاتی محسوسات سے زیادہ معلق نہیں ہیں بلکہ زیادہ واضح امکانات کے حامل ہیں۔ ان کنیٹوز میں غیر ملکی اقتدار کے جوئے کے نیچے دبے ہوئے

ایشیاء کے مسائل اور دنیا کے اس حصے میں غیر ملکی سیاسی مفادات کی چھپلش کا احاطہ لگایا ہے۔

دوسرا محاذ نام نہاد ترقی پسندوں کا تھا۔ اس گروپ میں ایسے شاعر شامل تھے جو نئی اقدار سے کراٹھے تھے اور جنہوں نے غیر معمولی سمت اور جرات سے کام لیا تھا لیکن بہت جلد یہ محض نعرے بازوں اور ایک مخصوص نظریے کے مبلغوں میں بدل کر رہ گئے۔ چنانچہ ان کی شاعری کے موضوعات اپنی اندرونی افتاد اور روحانی کے بجائے غیر ملکی نظریات اور دباؤ پر منحصر تھے۔ بظاہر ان کی شاعری کا ایک مخصوص نظریہ تھا اور انہوں نے اس کا کھلا ہوا اعتراف کیا کہ وہ ادب کو نظریے کی اشاعت کے لئے استعمال کرنا چاہتے ہیں۔ ان میں سے کچھ نے بلاشبہ خلوص اور اعتقاد سے کام لیا لیکن ان کی تخلیقات محض سطحی اور بعض اوقات صحافیانہ ہوتی تھیں۔ اس تحریر کے لئے مجھے اردو ادب اور شاعری پر بلاشبہ ایک نمایاں اثر ڈالا۔ لیکن بد قسمتی سے وہ اچھے شاعر اور ادیب نہ پیدا کر سکے۔ فیض احمد فیض جن کا اس ترقی پسند حلقے سے نزدیکی تعلق ہے اس سے مستثنیٰ ہیں اور ان پر میری رائے کا اطلاق نہیں ہوتا۔ فیض کو ایک اہم شاعر کہا جاسکتا ہے چاہے وہ کسی تحریک سے متعلق ہوں یا نہ ہوں ایک بات تو یہ کہ فیض کسی خاص سیاسی فلسفے کے حامل شاعر نہیں ہیں اور نہ وہ کسی صورت میں بھی اس سیاسی نظریے کو فاروسے یا نعرے میں تبدیل کرتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ طبعی طور پر رومان پسند ہیں اور ہر کوئی ان کی شاعری سے رومان پسندی اور نام نہاد سماجی حقیقت پسندی کے ٹکراؤ کا اندازہ لگا سکتا ہے۔ نیز وہ ان باتوں کے استعمال سے بچتے ہیں جو ترقی پسندوں اور ملکی نظریات کے حامل شاعروں اور ادیبوں کا طرہ امتیاز ہیں۔ ان کے تخیل کا انحصار ان کے فوری تجربات پر ہو رہا ہے لیکن وہ MYTH کے لئے ہجرت انگیز طور پر قصرت کی طرف رجوع ہو جاتے ہیں۔ جہاں تک ان کے اسلوب کا تعلق ہے وہ بھی حافظ کی طرح دیباہی ہے اور وہ اس کی ہی طرح بہت سی باتیں کرتے ہیں۔ اگرچہ دونوں کے مقاصد میں بنیادی اختلاف ہے ان کا پہلا مجموعہ کلام نقش فریادی اس کے ساتھ ہی ساتھ شائع ہوا تھا اور راقم الحروف کو نقش فریادی کا پیش لفظ لکھنے کا فخر حاصل ہے اس کے بعد ان کے دو مجموعے اور شائع ہوئے جو ان کے اس کلام پر مشتمل ہیں جو عالم مجوسی میں کہایا خدا ان کی شاعری کا غائب عنصر آزادی کی زبردست خواہش اور سماجی تبدیلیوں کی تنہا کا آئینہ دار ہے لیکن ترقی پسند گروپ کے دوسرے شاعروں کے برعکس فیض کے مزاج میں قبولیت کا شائبہ بھی نہیں ہے حد تو یہ ہے کہ جیل میں بند رہنے کے باوجود بھی ان کے مزاج میں تلخی اور غصہ پیدا نہ ہوا۔

جو لوگ فیض کے نقش قدم پر چل رہے ہیں ان کے زمرے میں احمد ندیم قاسمی، ظہیر کشمیری، احمد امجدی اور ابن انشا وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ جو بات ان شاعروں کو دوسروں سے ممتاز کرتی ہے وہ ان کی انسان دوستی، عوام کے دوزخ کے مسائل کا صحیح احساں اور ہموک اور دیگر ضروریات زندگی کے بارے میں ترجم کا جذبہ، جنہیں مفاد پرست لالچیوں نے زرخے میں سدکھا ہے نیز ان شاعروں کا چاہنا تھا کہ اور جدید معاشرہ کا ادراک بھی انہیں دوسروں سے ممتاز کرتا ہے جو جب الہامی کے جذبے سے بھرپور معاشرہ ایک روشن مستقبل کی خاطر مال سے غیر مطمئن۔

نوجوان شاعروں میں میرے خیال میں سرفہرست نام مختار صدیقی کا ہے جو کہ موسیقی اور ہیئت پر مؤثر نظمیں اور موزون جو داڑو اور
 ٹھٹھ کی تباہی پر منظوم ڈرامے سپرد قلم کر چکا ہے۔ مختار صدیقی کی بعض ابتدائی نظمیں تقسیم ہند کے ہنگاموں سے بھی متعلق ہیں اور ان
 تکلیفوں اور اذیتوں کی آئینہ دار ہیں جو اس ہنگامی دور میں عوام کو پہنچیں۔ یہ نظمیں گہرے رنج و غم کے احساس کا نمونہ ہیں اور
 وجوہیت کے مقصد کی یکسر مخالف۔ حال ہی میں اس نے پنجابی طرز سی حرفی پر کام شروع کیا ہے جو میں مصرعوں یا بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔
 اور اس کا ہر بند حرف تہجی میں سے ایک سے شروع ہوتا ہے۔ مختار صدیقی ہر لحاظ سے ایک جدید شاعر ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ
 کئی پہلوؤں سے اسے روایت پرست بھی کہا جاسکتا ہے کیونکہ اس کی شاعری میں مٹی کیلئے ایک قسم کی پیچیدگی (NOSTALGIA) پائی جاتی
 ہے نیز اس کی نظموں کا انداز جدید سے زیادہ کلاسیکی ہے اور اس کا رتبہ ایک قادر الکلام شاعر کا ہے۔

دوسرے شاعروں میں جو تکنیکی اعتبار سے تو مختار صدیقی کے ہم پلہ ہیں لیکن جنہوں نے غیر معمولی قوت تخیل کا اظہار کیا ہے
 عزیز حامد مدنی ہیں جو اپنے پچھے ہوئے مسلوب اور غیر معمولی انسانی ہمدردی کیلئے مشہور ہیں، جعفر طاہر جو ساری دنیا کا تاریخ کو ایذا پہنچانے والے
 کی طرح کنیڈیز میں سمونے کی کوشش میں مصروف ہیں، عبدالعزیز خالد جو اپنے بنیادی مومنوٹا یونانی شاعری اور قدیم ہیرووں سے لیتے ہیں لیکن
 تکنیکی اعتبار سے ثعلیل اور لاپرواہ ہیں، میر نیازی جو بجد حساں اور میرزا ہیں۔ رضی ترمذی جو لفظ مگر مبہم اور غیر واضح ہیں۔ جیلانی کلبران
 اور انتخار جالب وغیرہ جو کہ اگرچہ بالکل نوازدہ ہیں لیکن مومنومات اور اسلوب اظہار کے لئے برابر اچھے پاؤں مار رہے ہیں۔

خلاصہ کلام یہ کہ جو چیز اردو شاعری کے قاری کو سب سے زیادہ متذکرہ ہے وہ سماجی ماحول کا بڑا ہوا شعور اور عام طور پر بدلتے ہوئے
 انسان کا ادراک ہے ہم میں بلاشبہ غائب اور اقبال جیسے عظیم شاعر نہیں ہیں لیکن اس کی کا افسوس بھی نہیں ہے اس لئے کہ ہمارے
 شاعر اس قابل ہیں کہ وہ ہر مومنوٹ پر کھدکیں۔ آزادی کے نئے ماحول کی ترجمانی کر سکیں جس نے انہیں آزادانہ اور بے تکلفانہ اظہار خیال
 کے قابل کر دیا ہے۔ موجودہ دور کے سائے شاعروں کو البتہ وہ آسائش اور سہولتیں جیسا نہیں جو ان میں آپسچ اور توانائی پیدا کر کے
 ہی اعلیٰ تعلیم کے تمام تر ذرائع جیسا ہیں اور سب شاعر تعلیم حاصل کرنے کے قابل بھی نہیں۔ موجودہ شاعروں میں سے اکثر متوسط طبقے کے پیداوار ہیں
 جس کے سبب وہ اپنے گرد و پیش کے مسائل کی زیادہ حس رکھتے ہیں اور جس کی روک ٹوک ایک غلط اندام ہو گا۔ بد قسمتی سے ہمارے شاعروں
 کی رہنمائی کے لئے صحت مندانہ تنقید کی کڑی کمی ہے۔ شاعروں کے سامعین کی تعداد اگرچہ کبھی کم نہیں ہوتی لیکن ان کی تعداد یقیناً شاعری
 کو روایتی انداز کی طرف موڑ سکتی ہے۔ شاعروں میں حاصل کی ہوئی ہر دلعزیزی شاعر کو ذہنی طور پر کابل بنا دیتی ہے اور وہ اپنے اعلیٰ معیاری
 شخصیات کرنے میں سستی برتنے لگتا ہے۔ شاید یہی سبب ہے کہ اگرچہ ہمارے شاعر جدید تقاضوں سے بخوبی واقف ہیں اور انہیں مومنوٹا کے انتخاب میں بھی
 متنوع ملاحظہ حاصل ہیں لیکن وہ فنی جہارت سے لاپرواہ نظر آتے ہیں جو ہماری شاعری کی بعض بڑی ضروریات میں شامل ہے۔
 نوٹ: میں نے اپنے مضمون میں صرف پختا نا اردو شاعری سے بحث کی ہے کیونکہ میں امریکی ادب کی طرح پاکستانی ادب کو بھی ہندوستانی ادب سے بالکل الگ خیال کرتا ہوں۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔
پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068

@Stranger

اردو شاعری آزادی کے بعد

احمد ندیم قاسمی

آزادی سے پہلے کا دور اور پھر آزادی کے فوری بعد کا زمانہ اپنے دامن میں وحشتناک واقعات لے کر آیا۔ ان واقعات کا اثر دانشوروں پر یکساں نہیں ہوا۔ اس نئے ماحول میں بہت سے ادیب اور شاعر اس عظیم تاریخی انقلاب کی اہمیت کو مکمل طور پر نہ سمجھ سکے۔ جس سے ہمارے عوام دوچار ہوئے تھے۔ برصغیر کا ایک بڑا حصہ فرقہ وارانہ فسادات کا شکار ہو گیا تھا۔ ہمارے بعض ادیب اور شاعروں کو اس عارضی دیوانگی نے بدحواس کر دیا۔ لاکھوں انسانوں کی تباہی اور بربادی نے ان کے حساس ذہن کو ایک عظیم معاشرتی تغیر اور انسانی غم سے پر کر دیا۔ ملک میں ایسے خانماں برباد مہاجرین کا تاشا بندھ گیا جو اپنا گھر بار سب کچھ لٹا کر یہاں آئے تھے۔ ان سانحوں سے بھی ہمارے شعرا خاصے متاثر ہوئے۔ گو کہ وہ ان تمام رجتوں سے خوب واقف تھے۔ جو آزادی کے ساتھ ہی عالم وجود میں آئی تھیں لیکن پھر بھی رہ رہ کر ان کے تخیلات پر وہ عظیم انسانی المیہ ہی پھلایا رہا۔ جس کا دامن خون سے تر تھا ان دانشوروں نے اسی لئے اس قتل عام پر خون کے آنسو بہائے۔ انسانی محبت اور انسان دوستی کی اعلیٰ قدریں انہیں بے حد عزیز تھیں اور آزادی سے پہلے کی اردو شاعری میں انہوں نے ان اقدار کی وسیع پیمانے پر مدح سرائی بھی کی تھی۔ آج ہی قدریں برصغیر کے مختلف علاقوں میں لگی سڑی لاشوں کے روپ میں لاچار اور بے بس پھری پڑی تھیں۔ ہمارے شعرا سے یہ دیکھنا نہ گیا۔ بہت سے شعراء جذباتیت اور زود رنجی کی طرف مائل ہو گئے۔

ان کی اعصابیت اور چڑچڑے پن پر تنقید ہوتی تو اس نکتہ چینی اور ناقد حضرات کے غم و غصے کے خلاف ان میں بڑا شدید رد عمل ہوا۔ ان ہی کی صفوں میں ایسے بھی تھے۔ جنہوں نے ہم عصر ہنگاموں سے پیدا ہونے والی تکلیف دہ، موہان روح حقیقت کو نظر انداز کرنا پسند کیا۔ چنانچہ جو شاعری ان لوگوں نے کی وہ اس دور کی زندگی کی جھلکیوں سے عاری تھی۔ یہ حضرات اپنے ماحول سے قطعاً بلور پر بے تعلق سے رہے۔ حتیٰ کہ ان لوگوں

نے آزادی کے موضوع پر بھی مطلق طبع آرائی نہیں کی۔ صرف اس ڈر سے کہ کہیں ان پر سیاسی بکھیروں میں الجھنے کا الزام نہ عائد کر دیا جائے۔ حقائق سے اس قسم کی چشم پوشی اور کوتاہ نظری کی وجہ سے اردو شاعری میں کلیت پر دان چڑھی۔ اپنے پراگندہ ذہنوں میں سکون کی تلاش میں بعض شاعروں نے اپنے ہی ذہنی خول میں پناہ لی۔ اسی دوران میں ان کے گرد و پیش کی دنیا میں غم و غصہ کی جگہ بڑھتی ہوئی محرومی اور ناکامی کے احساسات نے لے لی۔

مختلف دبستان خیال سے تعلق رکھنے والے شاعروں نے مردہ حالات پر گرما گرم بحثیں کی ہیں۔ یہ تبادلہ خیال آج بھی کسی حد تک جاری ہے۔ ظاہری طور پر تو یوں لگتا ہے۔ جیسے وہ اپنے رد عمل کو صحیح اور بابت ثابت کرنے کی کوشش میں اپنے شاعرانہ مطلع نظر کی حمایت کر رہے ہیں لیکن ساتھ ہی یہ محسوس بھی ہوتا ہے جیسے بڑی حد تک ان لوگوں نے ایک حقیقت کو نظر انداز کر دیا ہے۔ وہ یہ کہ بڑھتا ہوا احساس محرومی اور ناکامی بڑی حد تک ان کے فن کا محرک ثابت ہوا۔ چنانچہ اسی دور میں بہت سے پاکستانی شعراء نے شکستہ امیدوں اور بالمال شدہ جذبات، احساسات ناکام آرزوؤں اور مایوس تمنائوں کے سہارے شاعری کی۔ اس میں شک نہیں کہ اظہار بیان کے لئے ہر ایک نے اپنی بساط کے مطابق انفرادی اسلوب اختیار کیا لیکن اس کے ساتھ ہی سب کے سب محرومی اور ناکامی کے موضوع ہی میں کھوئے رہے۔ اس دور کی شاعری میں صحیح اور سچی شاعری کی ایک مناسب مثال بھی نہیں ملتی جو متذکرہ بالا حقیقت کو جھٹلا سکے۔

اس احساس محرومی اور ناکامی کی وجوہات کیا تھیں۔ اس کا ہمارے ادیبوں اور نقادوں نے بڑا تفصیلی جائزہ لیا ہے۔ اس ذہنی انتشار اور احساس محرومی کی جڑیں دراصل ملک کے پریشان کن سیاسی حالات میں مضمر تھیں اپنے گرد و پیش کی تاریکی میں نئی امیدوں کی روشن شعاعوں کو عالم وجود میں لانے کی کوشش میں سیاسی استحکام اور شہری معاشرتی آزادی شعراء کے لئے مشعل راہ ثابت ہو سکتی تھی۔ اگر اس دور میں ہمارے یہاں سیاسی استحکام ہوتا تو ہماری شاعری پر اس کا بڑا دوس گہرا اور صحت مندانہ اثر پڑتا۔ ہمارے شعراء نے تو اس عبوری دور میں یہی دیکھا کہ چاروں طرف سیاسی گٹھ جوڑ تھے اور اعلیٰ ترین حلقوں میں سازشوں کا جال بچھا ہوا تھا۔ چنانچہ اس طرح محرومی اور ناکامی پر احساس شکست چھا گیا۔ اگر یہ انتہائی مایوس کن حالات طول پکڑتے تو یہ پاکستان جیسے نئے ملک کے مستقبل کے لئے تباہ کن ثابت ہو سکتے تھے۔ مختلف دبستان خیال سے وابستہ شعراء پر ان حالات کا بڑی شدت سے اثر ہوا۔ ان میں مختلف فلسفیانہ نقطہ نظر رکھنے والے شعراء بھی شامل

تھے۔ مثلاً تجریدی، ترقی پسند، مذہبی اور غیر مذہبی، غرضیکہ ہر قسم کی ذہنیت والے شاعر گرد و پیش کے ماحول سے متاثر ہوئے۔ ایسے شعراء پر بھی اس دور کے حالات کا بڑی شدت سے اثر ہوا جن کا اپنا کوئی نظریہ نہیں تھا۔ ان سب نے حتی المقدور، حالات اور ماحول کی تبدیلی کی آرزو کی۔ کئی دانشوروں نے تو کھلم کھلا انقلاب کی دعائیں مانگیں۔ لیکن چونکہ نہ کسی قسم کے انقلاب کی امید ہی تھی اور نہ انہیں اس کا مکمل احساس ہی تھا کہ ان کے گرد و پیش کے ماحول کو کن چیزوں کی ضرورت ہے اس لئے یہ سب لوگ بچے بعد دیگرے ایک عجیب بے حسی کا شکار ہو گئے۔ کبھی کبھی یہ بھی ہوتا کہ یہ لوگ یکایک خراب غفلت سے چونکتے اور ہمارے ادیبوں کی تخلیقی صلاحیتوں کی گہرائیوں کے بارے میں طویل بیکار بحث مباحثوں میں الجھ جاتے۔ کسی واضح ذہنی تحریک کی عدم موجودگی میں نقادوں نے شاعروں کی برادری کی سرزنش شروع کر دی۔ ان کی بے حسی اور خاموشی کے لئے انہیں آڑے ہاتھوں لیا۔ اسی دوران میں شاذ و نادر ہی کسی نے تخلیقی میدان کے اس خلا کی چھان بین کرنے کی سعی کی۔ سوشلسٹ کی۔ دراصل بات یہ تھی کہ بعض حساس شعراء جو تمام معاشرتی اور تاریخی دھاروں سے اچھی طرح واقف تھے، بین الاقوامی حالات کی روشنی میں اپنے سیاسی لیڈروں کا نفسیاتی جائزہ لے رہے تھے۔ انہیں اپنے اظہار بیان کے لئے نئے نئے موضوعات کی تلاش تھی۔ پرانی قدروں میں زوال پڑ رہے تھے اور نئی اقدار ابستہ آہستہ واضح صورت اختیار کر رہی تھیں جس کی وجہ سے ادبی دنیا میں ایک طرح کا ذہنی خلا پیدا ہو گیا تھا۔ اسی دور میں بعض شعراء ایسے بھی تھے جن کی آواز مستقل سنائی دیتی رہی۔ لیکن ان کے کلام میں ٹھوس حقائق سے زیادہ گھوکھلا پن تھا۔ یہ وہ لوگ تھے جنہوں نے حقائق سے فرار اختیار کیا تھا۔ بڑے ہی افسوس کی بات ہے کہ ہمارے یہاں شاعروں کی ایک نئی پودا ایسی بھی ہے جو شعوری یا غیر شعوری طور پر اسی فراریت پسند بے مقصد اور بے معنی شاعری سے متاثر نظر آتی ہے۔ اس نسل کے شاعروں پر آگے چل کر اظہار خیال ہوگا۔

نئی قدروں کی تلاش کے اس دور میں، فراریت کے آغوش میں پناہ لینے کی کوشش میں، ایک اہم بات یہ ہوئی کہ غزل کو سنبھالا مل گیا۔ غزل اردو کی کلاسیکی شاعری کی سب سے مقبول اور نہایت نفیس صنف ہے اس کا احیاء بھی اسی دور میں فراریت کی تلاش ہی کے سلسلے میں ہوا۔ اس کی بہت سی وجوہات ہیں۔ غزل اظہار بیان کی نسبتاً آسان صورت ہے۔ شاعر کو غزل کہنے میں کچھ بہت زیادہ محنت نہیں کرنی پڑتی۔ کیونکہ اس کا ہر شعر اپنی حد تک مکمل ہوتا ہے اور اس کا تعلق غزل کے پچھلے یا اگلے شعر سے مطلق نہیں ہوتا۔

اس دور میں مسلسل غزل کو رواج دینے کی بھی کوششیں ہوئیں لیکن یہ نشوونما نہ پاسکی اور اس

صنف کو کچھ زیادہ مقبولیت حاصل نہ ہو سکی۔ بعض شعراء نے شعوری طور پر اسلوب اور موضوع خیال کے درمیان تسلسل پیدا کرنے کی کوشش بھی کی۔ لیکن ان کی کاوش سے نظم سے مختلف کوئی صنف پیدا نہ ہو سکی۔ یہ تو دراصل وہ صنف ہے جس پر اختر شیرانی مرحوم اور حضرت جوش ملیح آبادی کامیابی سے طبع آزمائی کر چکے ہیں اور یہ ان کی مقبول صنف رہی ہے۔

ان خیالات کے اظہار سے ہمارا مقصد غزل کی مخالفت نہیں ہے۔ ہمیں اس کا اعتراف ہے۔ مگر مغربی دنیا کے برعکس ہمارے یہاں ہزاروں لوگوں کو جو شعر و شاعری سے دلچسپی اور لگاؤ ہے۔ اس کی وجہ صرف غزل ہی کی مقبولیت ہے۔ ہم یہاں صرف اس حقیقت کو واضح کرنا چاہتے ہیں۔ کہ پاکستانی شعرا کی اکثریت ایک خاص دور میں غزل کی طرف رجوع ہوئی۔ غزل کی تو بہت سی صفتیں ہیں اس کی اپنی تشبیہیں ہیں۔ استعارات ہیں، اپنا ایک خاص رنگ ہے جو شاعر کو اظہار بیان کے لئے انسانی زندگی کے بے شمار تجربوں کو شعر کے قالب میں ڈھالنے کے لئے بڑا اچھا اسلوب عطا کرتا ہے۔ ۱۹۵۰ء سے ۱۹۷۵ء تک کے دور میں غزل کوئی زندگی مل گئی۔ غزل ہی کے میدان میں ہمارے بہت سے بزرگ اور بڑی حد تک جدید شعرا کو اپنے جوہر دکھانے کا اچھا موقع ملا۔ غزل ہی کے میدان میں انکی صوفی پُران چڑھیں یہ حضرات کی تشبیہ اور نثر کے ساتھ منظر عام پر آئے۔ بعض حلقوں میں خاص طور پر ناقدین کے ایک مخصوص حلقے میں یہ خیال عام ہے کہ حسین غزلوں کی تعداد آہستہ آہستہ گھٹتی جا رہی ہے دوسرے لفظوں میں اچھی غزلوں کی تعداد محدود ہو کر رہ گئی ہے۔ لیکن یہاں یقین کے ساتھ کہا جاسکتا ہے کہ ان ایس کن حالات کے ہوتے ہوئے بھی شاعر کے لئے اظہار بیان کی ایک معقول صنف کی حیثیت غزل کبھی مرنے نہیں سکتی۔ ہماری ذاتی رائے یہ ہے کہ آئندہ نسلوں کے پاس طویل نظموں کے مطالعے کے لئے کچھ زیادہ وقت نہ ہوگا۔ ایسے میں غزل ہی اردو شاعری کی مقبول ترین صنف رہے گی۔

اب یکایک ہمارے شاعر اسپوٹنگ کے دور میں داخل ہو گئے ہیں۔ اس ترقی یافتہ سائنسی دور کا تقاضا یہ ہے کہ ہم اپنی روائتوں، آرزوؤں اور تمناؤں اور غور و فکر کے انداز کا دوبارہ جائزہ لیں۔ اس دور میں عقائد اور اقدار کی عظیم الشان عمارت کی بنیادیں ہل گئی ہیں۔ وہ شعراء جنہیں بین الاقوامی حالات اور نئی سائنسی ایجادات کے دھواؤں کی روشنی میں اپنی معاشرتی اور تاریخی روائتوں کا احساس تھا، صرف ان شاعروں نے مردانہ و ادیبانہ کی سے حالات کا مقابلہ کیا اور نئی قدروں کا مقابلہ کیا اور نئی قدروں کو مقبول

یہ۔ لیکن نئی نسل کے شعراء تو سائنس کی اس برق رفتار ترقی کے حملے کو برداشت ہی نہ کر سکے۔ اس کی وجہ سے ان شعراء کی صفوں میں ایک نئی تحریک نے زور پکڑا۔ ابطالی اور تقدیری آفتوں پر یقین بڑھانے والی قنوطیت کو پروان چڑھانے والی تحریک۔ اپنے اس مختصر جائزے میں ہم اسی تحریک پر اظہار خیال کریں گے کیونکہ ہماری رائے میں یہ تحریک دوسری تمام ادبی تحریکوں میں اہم ہے۔

بعض ایسے بزرگ شعراء جو بڑا اچھا سیاسی اور ادبی شعور رکھتے ہیں۔ آج بھی بڑی صحت مند اور پُر جوش شاعری کر رہے ہیں اور بڑے اعتماد کے ساتھ واضح طور پر نئے شعراء کو بتا رہے ہیں کہ ہمیں سائنسی ترقی سے حواس باختہ نہیں ہونا چاہیے۔ اگر مستقبل قریب میں دنیا سے مریخ یا دوسرے سیاروں تک روزانہ لوگ آنے جاتے لگیں تو اس کے نتائج سے ہوش دہوا اس کھدو دینا بے معنی ہوگا۔ کیونکہ سائنس کی اس حیران کن ترقی کے بعد بھی کرۂ ارض پر انسان کی حیثیت ہمیشہ اہم اور بے مثل ہوگی۔ انسان انشرف المخلوقات ہے۔ ہر ترقی کی انتہا انسان ہی ہوتا ہے۔ پھر ایسے میں کبھی بھی ترقی سے ڈرنا اور حواس باختہ ہو جانا کیا معنی رکھتا ہے صحیح ہے کہ راکٹوں، ایٹم اور ہائیڈروجن بموں کی ایجاد سے انسان کا مستقبل اور اس کی ترقی خطرے میں پڑ گئی ہے۔ لیکن انسان کی ترقی کی راہوں پر تو ماضی میں کئی بار ایسے خطرناک موڑ آچکے ہیں۔ اس کے باوجود انسان نے ثابت قدمی سے برابر ترقی کی منزلیں طے کی ہیں۔ بد قسمتی سے ہمارے شاعروں کی نئی پود نے انسان کی پھیلی جدوجہد سے فائدہ اٹھانے کی مطلق کوشش نہیں کی۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ آج ایسی شاعری کی تخلیق ہو رہی ہے۔ جسے بے بسی اور سراسیمگی اور مایوسی اور شکست پسندی کی شاعری کے نام سے یاد کیا جاسکتا ہے۔ فن میں قنوطیت کو صرف اسی وقت تک برداشت کیا جاسکتا ہے۔ جب تک اس کا وجود عارضی ہو یا اس کی جھلک وقتاً فوقتاً کہیں کہیں نظر آجاتی ہو۔ لیکن اگر کوئی شاعر اس کا شعور ادبی شخصیت اس کا مستقل طور پر شکار ہو جائے تو یہ ایک مرض کی صورت اختیار کر جاتی ہے۔

انسان کو ہمیشہ اپنے اچھے مستقبل پر ایمان رکھتے ہوئے معقول زندگی بسر کرنی چاہیے۔ جب ہم یہ کہتے ہیں کہ اردو شاعری کی نشوونما ایک رُک گئی ہے تو ہم اپنی قنوطیت کا اظہار نہیں کرتے بلکہ ایک حقیقت بیان کرتے ہیں جس سے مفر ممکن نہیں۔ حقیقت نگاری یا حقائق کے اظہار کو کبھی قنوطیت کے نام سے یاد نہیں کیا جاسکتا۔ اسے تو ایک طرح کی خطرے کی گھنٹی سمجھئے جو ہمیں یہ یاد دلاتی ہے کہ ایسے تمام تغیرات سے گھبرانا نہیں چاہیے۔ جو قوانین قدرت کے تحت کبھی نہ کبھی آئیں گے ہی۔ حقیقت کے اظہار سے یہ

ہوتا ہے کہ ایک باشعور طبقہ خود اپنے شعوری احساس کی وجہ سے ترقی کرتا ہے اور ہاتھ باندھے صرف ہونی کا انتظار نہیں کرتا۔

ہمارا مطلب نظر بڑی تیزی سے وسیع تر ہوتا جا رہا ہے۔ اسی لئے دنیا آئے دن گھٹی جا رہی ہے۔ ہماری قدیم روایتیں بھی اسی لئے آہستہ آہستہ اپنا مقام کھو رہی ہیں۔ ماضی میں ذہنی انقلاب بتدریج آگے بڑھتا رہا تھا۔ اب ۱۹۶۱ء میں یہ اپنے نقطہ عروج کو جا پہنچا ہے۔ شاعر کا انداز بیان اس کی تشبیہیں اور غور و فکر کا انداز، سب کچھ بدل گیا ہے۔ اس کے جذباتی تجربے اور ان احساسات سے بالکل مختلف ہیں۔ جن سے آج سے صرف دس ہی سال پہلے کے شاعر دو چار تھے۔ دنیا کی مکمل تباہی کے خطرے کی وجہ سے اب انسان کے لئے یہ ناممکن ہو گیا ہے کہ وہ اپنی آسودہ خاطری کی خیالی دنیا میں کھویا رہے۔

یہ ساری باتیں صحیح ہیں لیکن کیا اسکا مطلب یہ ہے کہ شاعر فوراً شکست قبول کرے اور اپنی ادراک اور عقلیت کو کسی اذیت ناک تصور کی خاطر قربان کر دے؟ بد قسمتی سے ہمارے نئے شاعر نے اب تک اپنے فن کو حقیقت سے دور ہی رکھا ہے۔ اس کے سامنے یہ تیزی سے بدلتی ہوئی دنیا تو ہے لیکن وہ اس کے مسائل کو سمجھ نہ پایا ہے۔ اسی لئے وہ ادراکی برادری کے دوسرے شاعر، ایک پُر اصرار تصوراتی دنیا کی تخلیق میں لگے ہوئے ہیں۔ انہوں نے نہ انسان کے حسن اور حسین سبزہ زاروں کے گیت گائے ہیں اور نہ بھٹکتے ہوئے پُر اصرار آوارہ بادلوں کو اپنے فن کا موضوع بنایا ہے وہ تو آتے دن قبرستانوں اور جادو گردن، چڑیلوں اور تاریک راتوں اور مایوس کن تخیلات ہی پر لکھتے رہے ہیں۔ انہوں نے ایک عام انسان کے دُکار کا ساتھ چھوڑ دیا ہے اور اپنی ذہنی فراریت کی آتاہ گہرائیوں میں جا کر وہ اپنے آپ کو بے یار و مددگار اور قابلِ رحم سمجھنے لگے ہیں۔ ان کے یہاں نہ کسی قسم کی تدبیریں ہیں، نہ کوئی واضح تصور اور نہ عقائد، جس کے سہارے وہ فنی طور پر زندہ رہ سکیں۔

ان حالات نے ہمارے بعض نئے شعراء کو رومانیت کی آغوش میں پناہ لینے کا موقع عطا کر دیا ہے۔ بہت سے شعراء نے رومانیت کے سہارے بھی بڑے حسین شعر کہے ہیں۔ لیکن ہمارے نئی پود کے شاعروں کی رومانیت بھی خاصی مبہم ہے۔ رومانی ترکیبیں عموماً معاشرتی اور ذہنی انقلابوں کی پیداوار ہوتی ہیں۔ لیکن نئی پود کے شعراء کی رومانیت تو ان کے گرد و پیش کی صاف اور شفاف دنیا کا ایک بے حد

دھندلا تصور ہے۔

جن کو یہ ردائیت راس نہ آئی۔ انہوں نے جنس اور طوائف الملوکی کی آغوش میں فرار ڈھونڈا ہے۔ اس رجحان کے بعض بڑے خطرناک اثرات ابھرے ہیں جن کی وجہ سے ان کی شاعری جذبات سے خالی نظر آتی ہے۔ اگر شاعری جذباتی نشاط انگیزی سے خالی ہو تو پھر وہ شاعری نہیں رہتی۔ اسے زیادہ سے زیادہ کامیاب تک بندی کے نام سے یاد کیا جاسکتا ہے۔

نئی پود کے شاعروں کی مشکلات اور ان کی محدود صلاحیتوں کا کسے انکار ہو سکتا ہے۔ لیکن ان کے احساس شکست، سراسیمگی اور قنوطیت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اگر زندگی کے بارے میں ان کے نظریے مثبت نہ ہوں اور اگر انہیں سیاسی اور تاریخی بیداری پسند نہ ہو اور معاشرتی تجربے انہیں مطلق نہ بھائیں تو ہمیں یوں لگتا ہے۔ جیسے انہیں اردو شاعری کے مستقبل سے دلچسپی نہ ہو ایسے میں ہمیں اردو شاعری کا مستقبل تاریک نظر آتا ہے۔

ہم نے ان نئے شعراء کی نظموں اور غزلوں کا بڑے غور سے مطالعہ کیا ہے۔ ہمیں ان کی صلاحیتوں کا اعتراف ہے۔ لیکن یہاں ہم انہیں یہ اطلاع دینا ضروری سمجھتے ہیں کہ ان کی بیشتر شاعری پڑھنے والوں کے لیے نہیں پڑتی۔ غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ لوگ اپنی ہی زنجی انا میں ہر وقت کھوئے رہتے ہیں جس کی وجہ سے ان کا اظہار بیان بے حد گنجلک ہو گیا ہے۔ ان پر عزیز ملی، خاص طور پر مغربی دنیا کا تو بہت اثر ہے لیکن وہ شاذ و نادر ہی خود اپنے ملک اور اپنے ہم وطنوں سے اثر قبول کرتے ہیں۔ ان کے فن میں حسن ہے بھی تو صرف کہیں کہیں۔ بعض نئے شاعر ایسے بھی ہیں جو نئے تجربے کرنے کی کوشش میں لگے ہوئے ہیں۔ لیکن کسی نے ابھی تک کوئی واضح راہ نہیں ڈھونڈ نکالی ہے۔ ان کا لہجہ بھی ناقص اور غیر پختہ ہے۔

ابھی حال ہی میں ایک جدید نقاد صاحب نے ان نئے شاعروں کی حوصلہ افزائی کی (یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ ہمارے یہاں نقادوں کا ایک ایسا طبقہ بھی ہے جس کا کام صرف اپنے تنہیں جدید سے جدید تر کہلانے کی خاطر نئے لکھنے والوں کی جا اور بے جا حوصلہ افزائی ہے جب بھی ایک دوسرا جدید تر طبقہ منظر عام پر آتا ہے۔ تو یہ فوراً اپنے سابق پسندیدہ فنکاروں کا ساتھ چھوڑ دیتے ہیں۔ ان کی خوب برائی کرتے ہیں اور آگے بڑھ کر جدید ترین گروہوں کا گرجبوشی سے خیر مقدم کرتے ہیں) ہاں تو میں کہہ رہا تھا کہ ان فاضل نقاد صاحب نے یہ واضح کر دیا ہے کہ صوفی شعراء نے انسان کی روح کی نجات

کی ذمہ داری قبول کر لی تھی۔ حالی نے برصغیر ہند کے مسلمانوں کی زبوں حالی کی تصویر کشی کی ذمہ داری سنبھالی اقبال کے ذمے، دورِ بیداری کے ظہور کا اعلان آیا۔ ترقی پسند شعراء کا خیال تھا کہ وہ ایک صحت مند سماج کی نشوونما کے ذمہ دار ہیں۔ لیکن جدید نظم کے خالق صرف اپنے ہی کئے کے ذمہ دار ہیں۔ ان کی فہم داری اس بے درد دنیا میں صرف اپنی ہی ذات کا تحفظ ہے۔ ایک اور نقاد صاحب نے جو شاعر بھی ہیں۔ پاکستان کے دانشوروں کو اطلاع دی ہے کہ جدت پسندی کوئی تحریک نہیں ہے؛ یہ تو آلہ کار ہے۔ ماضی پر حملے کرنے کا اور حال اور مستقبل کی ترجیحی کا، دوسرے لفظوں میں اگر کبھی قاری کو یہ محسوس ہو کہ شاعر غیر متوقع باتیں کر رہا ہے اور کسی اور دیس کے گیت گارہا ہے تو یہ سمجھنا چاہئے کہ وہ جدید شاعر ہے۔

انہیں تمام وجوہات کی بنا پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ جدید اردو شاعری میں استقلال نہیں ہے جب کوئی شاعر ذہنی طور پر غیر یقینی ہو، اسے کیا کہنا ہے اور کیا نہیں کہنا ہے اس کے بارے میں وہ کوئی واضح تصور نہ رکھتا ہو اور اس کے ارد گرد ایسے لوگ ہوں جو اس کی اس کوتاہی کو ایک اچھی صفت سمجھیں تو شاعر بے چارے کے فن میں نہ کبھی تازگی پیدا ہو سکتی ہے، نہ تاثیر اور نہ قوتِ حیات۔

اردو شعراء کے اس نئے طبقے کو روایتوں سے بھی چڑ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ روایتیں اور قدریں بدل رہی ہیں۔ یہ تو ہمیشہ انسانیت کی ارتقار کے ساتھ بدلتی ہی رہتی ہیں۔ یہ مصدقہ حقیقت ہے کہ بعض روایتوں کی ہر حالت میں حفاظت کرنی چاہئے کیونکہ ان کی قوتِ حیات ہزاروں سال انسانی تجربے پر مبنی ہے۔ ہمارے جدید شعراء کو چاہئے کہ وہ روایات کی قدر کریں۔ جھنجھلاہٹ میں اپنے سارے ماضی کو نظر انداز کر دینا ٹھیک نہیں۔ ان کو اس کا احساس ہونا چاہئے کہ شاعر سماج کا پیش رو ہوتا ہے۔ اس لئے اسے ہمیشہ آگے آگے ہونا چاہئے نہ کہ سماج کی پشت پر۔ اس کا فرض صرف اپنے ذوق کی تسکین نہیں۔ اس کا فن تو معاشرے پر اثر انداز ہوتا ہے وہ اس کی تربیت کرتا ہے اور اس طرح معاشرے کی راہبری کرتا ہے۔ شاعر کے فرائض صرف اپنی ہی ذات کی بقا سے کہیں زیادہ ہیں۔ اسے تو روایات کی زندہ اقدار کی حفاظت کرنا ہے۔ انسان کے وقار اور اس کی شخصیت کی عزت کرنی ہے۔ انسان کے دل میں محبت اور حسن کے لئے لگن پیدا کرنا بھی اسی کا فرض ہے۔

نئے اردو شعراء کو برق رفتار تغیرات سے پیدا ہونے والی افراطی کا شکار نہیں ہونا چاہئے

سائنس دانوں کو آج کی دنیا پر مکمل عبور ضرور حاصل ہے۔ لیکن وہ بھی خاص حد تک۔ شاعر اس کے ساتھ قدم ملا کر چل بھی سکتا ہے اور اس سے بہت آگے بھی بڑھ سکتا ہے۔ شعراء ان راستوں پر اتنی دور تک جا سکتے ہیں جہاں تک پہنچنا سائنس کے لئے ممکن نہیں۔ یہی وہ فوقیت ہے جو سائنس دان پر شاعر کو حاصل ہے۔ سائنس دان کی ترقی اس کے لئے ایک طرح کا چیلنج ہے۔ شاعر کو چاہیے کہ وہ یہ چیلنج قبول کر اور اس کا مناسب جواب دے۔ حال کے علاوہ مستقبل بھی شاعر ہی کا ہے۔ شکست قبول کر لینے کے معنی یہ ہیں کہ ایک ایسے دور میں جب کہ شاعر کو ترقی کر کے کامیابی کی معراج کو چاہیے ہے وہ مغلوب ہو گیا ہے۔ آج کے شعرا کی طرح ہمارے قدیم شعرا کو بھی خطرناک حالات سے گزرنا پڑا تھا۔ ان لوگوں نے ان مصائب کا مردانہ وار مقابلہ کیا۔ ان پر عبور حاصل کیا اور سُرخرو ہوئے کوئی وجہ نہیں کہ اس دور کے شعراء کو کامیابی حاصل نہ ہو۔

بیابانِ جنوں

محمد صفدر میر

جدید اور قدیم، نئی اور پرانی شاعری کی بحث اب تک قدیم نہیں تو پرانی یقیناً ہو چکی ہے اس کے باوجود ہماری ادبی تنقید اور بحث و بحثی میں اس کا اعادہ ہوتا رہتا ہے۔ جدیدیت کیا ہے اور کیا نہیں ہے؟ بعض اربابِ ذوق کے نزدیک یہ بات اتنی اہمیت رکھتی ہے کہ وہ اس کے جملہ حقوق محفوظ کراتے پھرتے ہیں۔ دراصل ایسے لوگوں کی جدیدیت ادیبوں کے حقوق محفوظ کرانے تک سمٹ کر رہ گئی ہے یا سیاست دانوں کے ہاتھ انہیں بیچنے تک یا ان دونوں عوامل تک۔ چینی صوفی لاؤ زونے کہا۔

جب لوگوں میں طریقت کا زوال ہوا۔

تو مہربانی اور اخلاق نے ان کی جگہ لے لی۔

پھر عقل و خرد ظہور میں آئے۔

اور اپنے ساتھ منافقت لائے۔

جب قریبی رشتہ داروں کے آپس کے تعلقات خراب ہوئے۔

تو گھر کو چلانے کے لئے قوانین بنائے گئے۔

جب ملک میں تاریکی چھا گئی اور خانہ جنگی شروع ہوئی۔

تو سرکاری و ناداری کا چلن مرغوب ہوا۔

جملہ حقوق محفوظ والی جدیدیت کی ضرورت شاعروں کے گھر بنو تعلقات خراب ہونے پر پیدا ہوئی ہے

شاعروں کی ہر نئی نسل اپنے مخصوص زاویہ فکر و نظر کو اپنے زمانے پر عادی کرنے کی فکر میں رہتی ہے لیکن

زیادہ تر یہی دیکھا گیا ہے کہ نئے افکار کے متوالے مرد و عورت ادبی شخصیتوں کی بہت نیکنی پر اپنا زور بیانِ حریت کرتے

ہیں۔ پرگنے بٹوں کے سنگھا سنوں کے خالی ہونے کے انتشار میں چائے کی ہزاروں پیالیاں خالی کر دیتے ہیں اور

لاکھوں سگریٹ پھونک ڈالتے ہیں۔ ہر دو تین چھینے کے بعد نئی نسل کے پیدا ہونے یا کم از کم پیدا ہونے کی تیاریوں کا اعلان ہوتا ہے اور اس لیبل کو ایک ادبی تحریک کے نعرے کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔

بعض وقت بات اعلان سے یعنی فیڈ بک پہنچ جاتی ہے اور پھر غور سے جاتا ہے۔

کیونکہ جتنے لوگ ایسے بحران کے موقع پر تحریک کی گول میز کے گرد موجود ہوں اتنے ہی مختلف یا متضاد فیڈ بک سنانے لگتے ہیں اور یہ ثابت ہوتا ہے کہ سب امانوں کا تیلہ جدا ہے۔

نئی نسل، نئی پود، نئی تحریک، نیا ادب، نئے ادب کا نیا موڈ، منفرد ادب، تداوم ادب وغیرہ ایک پرانے ساز کی گھسیٹی پی آواز ہے کوئی نئی کوشش نہیں۔

جب سے ادب میں جمہوریت اور عقیدت کا مدد دہرہ ہوا ہے یعنی جب سے حالی اور سرمد کے پرکار شاعری کو "جزویت از پیغمبری" کی بجائے پوری پیغمبری کا درجہ دینے لگے ہیں۔ یہ آواز ہر دور میں سنائی دینے لگی ہے۔

دوسرے سٹی میں بھی ہر شاعر کو اپنے لئے جگہ بنانے کے لئے جدوجہد کرنی پڑتی تھی۔ کبھی استاد کی مدد سے اور کبھی استاد کے خلاف بہر طور مرد و جد ادبی شخصیتوں سے لڑنا ہی پڑتا تھا لیکن اس عدم انفرادیت کے دور میں یہ لڑائی انفرادی لڑائی ہوتی تھی جیسا ایک فن کا پہلوان دوسری فوج کے پہلوان سے دست بدست لڑتا تھا لیکن حیرت کی بات ہے کہ آجکل انفرادیت کے دور میں افراد کی یہ لڑائی پوری فوجوں کی لڑائی بن گئی ہے اور اس میں سرمایہ داری شہنشاہیت اور جنگوں کا عکس شامل ہو گیا ہے مختلف نئی نسلوں کے علمبردار اپنے مال کے نکاس یا خام مواد کی تلاش میں نئی سرزمینیں دریافت کرتے رہتے ہیں۔ نئے ہومز اور نئی چین آئین دستیاب ہوتی ہیں۔ بعض وقت پرانی سرزمینوں پر دھواں بولا جاتا ہے بعض نئے لکھنے والے یا محسوس پرانی نسلوں میں داخل کر دیتے جاتے ہیں۔ اور بعض بہت ہی پرانے لکھنے والے نئی نسل کی رونق محفل بنائے جاتے ہیں۔ مثلاً میر تقی میر کے زمانے میں دوبارہ پیدا ہو جاتے ہیں اور فیض احمد فیض کو پرانی نسل کا سرغنہ قرار دے کر ان سے گدی خالی کرانی جاتی ہے اور ان کی جگہ نصب کی جانے والی نئی شخصیتوں کے انتخاب کا سکہ درجیش ہوتا ہے۔

ان نئی نسلوں کے نئے معنی فیڈ بک بھی پرانی باتوں کو دہرانے کے سوا کچھ نہیں کرتے۔ نئے الفاظ اور نئے معانی پر اصرار کیا جاتا ہے آسانی سفر نامے سے زمینی سفر نامے کی طرف رجوع ہوتے ہیں۔ معاشرے کو شاعر کی شخصیت کے منافی قرار دیا جاتا ہے اور اس کے لئے کسی رد عمل کی تلاش کی جاتی ہے لیکن بابا بادی باتیں دہرائی جاتی ہیں جن کو ۲۶ کے فرد بعد بعض ادبی تحریکوں نے اپنے اعلان ناموں میں استعمال کیا تھا۔

نئے معاشرے میں بنیادی تبدیلیاں آرہی ہیں۔

ان نیا کی تبدیلیوں کی وجہ سے ہمارے سوچنے کے طریقے مختلف ہو چکے ہیں یا مختلف ہونے چاہئیں۔

سوچ کے مختلف طریقوں کے لئے پرانی لغت اور پرانے اسالیب ہمارے کام نہیں آئیں گے اس لئے نئی لغت اور نئے اسالیب دریافت کرنے چاہئیں۔

پچھلے دس سال کے ادب کو میرے بعض دوست آزادی کے پہلے کے ادب سے بالکل مختلف جلاتے ہیں لیکن نئی غزل ہو یا مجید ترین نظم آزادانہ کے مفہوم یا اسلوب یا لغت کو آزادی سے پہلے کی انہی تحریکوں سے الگ کرنا ناممکن ہے۔ میراجی کی نظم اور غزل کے اسلوب اور لغت میں ۱۹۴۷ء کے بعد میں آنے والی غزل اور نظم کے اسلوب اور لغت کا بھرپور اظہار ہو چکا تھا یہ اور بات کہ اس کے دوست اور سہیلی اہل اس کی ذہنی بیماریوں اور اپنی میں لپٹے ہوئے تین گویوں کا ذکر کر کے اسے داخل دفتر کر دیں اس کے مسودات کو ضائع کر دیا اور سرکاری ادیب کے ساتھ مل کر کہیں گے کہ ”ہر شخص جذباتی شراب پینے کے باعث انتقال کر جائے بڑا شاعر نہیں ہوتا۔ غالباً بڑا شاعر ہونے کے لئے یا بڑے شاعر کو پہنچانے کے لئے یورپ یا کم از کم انگلستان کا سفر ضروری ہو میں ابھی اسکے متعلق کچھ نہیں جانتا۔ اس ساری اذائقہ اور ادبی سکھا شاہی کے پس منظر میں ۳۶ء والی ذہنی تبدیلی کا رونا ہے اور ولایت پسندی اور کلایکیت کے نئے حلقوں کے باوجود یہ ذہنی تبدیلی نئی نسلوں کو اپنی لپیٹ میں لئے جا رہی ہے۔

۳۶ء کے بعد اردو شاعری میں دو مختلف انداز نظر ساتھ ساتھ ظہور پذیر ہوئے تھے ان کے لئے عام طور پر داخلی اور خارجی کے الفاظ مترکی حیثیت رکھتے تھے یہ دونوں ایک ہی ذہنی بغاوت کی دلیل تھے۔ اس لئے بعض وقت راشد اور میراجی کو کشاں کشاں ترقی پسندوں میں شامل کر لیا جاتا تھا اور کبھی نعین کے کلام کے ایسے معانی نکالے جلاتے تھے جو اسے کسی طور منظور ہو سکتے تھے۔ داخلی شاعری دلوں کے عام طور پر زائد کی تحلیل نفسی سے متاثر نظر آتی ہے اور شعر کو بالذات مجرد اور غیر انسانی عمل سمجھتے تھے اور اپنے مخالف معصروں کو ڈھنڈو مچا کر غیر شاعر قرار دیتے تھے۔

خارجی شاعری دلوں کے عام طور پر پارکس کے سماجی اور معاشی نظریات سے اثر پذیر ہوتے تھے شعر کو تنقید حیات سمجھتے تھے خیال کو بعض ہیئت پر فرویت دیتے تھے اور اپنے مخالف صف کے شعرا کو ذہنی یا جسمانی بیماریوں میں شمار کرتے تھے۔ ستم ظریف ناشر دونوں گروہوں کے کلام کو دیدہ زیب انخابوں میں شامل کر کے دونوں کی عظمت کا لوٹا پلٹ سے سزا دیتے تھے۔ ایک اور گروہ جن میں مولانا نیاز فتح پوری جیسے بزرگ شامل تھے اس ساری تحریک کو ادب سے خارج کرنے پر اصرار رکھائے بیٹھے تھے اور طعن و تشیع سے اس بے راہ روی کا مداوا کرنا چاہتے تھے۔

لیکن آزادی سے پہلے اس بغاوت کا کوئی مداوا ہو سکا۔

آزادی کے بعد پہلے تو دونوں گروہوں میں شدید کالم لکھنے ہوئے اور اس کے بعد دونوں طرف ایک چپ لگ گئی مگر ہر طرف سے

جمود و جمود کی صدائیں بلند ہوئیں اور سنانا چھا گیا۔

پھر پہلی بار اعلان ہوا کہ جمود پرانی نسل والوں کا فراڈ ہے۔ شاعری تو موری ہے بلکہ شاعری تو اب موری ہے اور میدان ہمارے ہاتھ ہے

۳۶ کے بعد کے سارے زمانے پر غور کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ اس سارے عہد کی مختلف نئی سلیس ایک ہی بھوند کے چکڑیں بھنسی ہوئی ہیں ان کے بظاہر نئے نئے نظریے ایک ہی نظریے کے مختلف تناظر ہیں۔ نہ کوئی خالصتاً داخلی شاعری ہوتی ہے اور نہ کوئی خالصتاً خارجی شاعری۔ داخلی اور خارجی محض عقلی بحث ہے یا سیت اور حجابیت میں کوئی بھید نہیں ہے۔ بنیادی نقطہ منظر سب جدید شاعر دل کا ایک ہی ہے۔ بغاوت کلاسیکی اسلوب اور لغت سے بغاوت ایک متقی نظام اخلاق سے بغاوت ایک آکٹا دینے والے معاشرتی اور مذہبی ماحول سے بغاوت ایک میر تقی شاہیت سے بغاوت۔

بعض شاعر بغاوت کے ایک حصے سے متعلق ہوئے اور بعض دوسرے حصے سے لیکن کوئی بھی اپنا کھنڈہ والا شاعر اس سے بے تعلق نہ رہ سکا۔ کیونکہ اردو زبان میں لکھنے والوں میں اس درمیانی روح کہاں تھی۔

اردو زبان میں لکھنے والوں کا جملہ میں نے شعوری طور پر استعمال کیا ہے کیونکہ اس سارے زمانے کا ہمارا ادب ایک مخصوص سماجی پس منظر سے منسلک ہے اور ایک مخصوص سماجی طبقے کا ادب ہے سارے سماج کا ادب نہیں ہے۔ ہمارے یہاں انگریزی زبان کے رواج نے پچھلے سو برس میں ایک اور پرکے ایسے طبقے کو جنم دیا ہے جس کا جذباتی اور فکری انہماک ذریعہ باقی ملک سے متعلق نہیں ہے اردو ادب اس طبقے کا ادب نہیں ہے نہ ہو سکتا ہے۔ جدید اردو ادب ہمارے یہاں متوسط بلکہ نچلے متوسط طبقے کا ادب ہے۔ اس کے خالق بھی متوسط طبقے سے تعلق رکھتے ہیں اور اس کے پڑھنے والے بھی اس لحاظ سے یہ ادب قوم کے ایک حصے کے جذبات اور امنگوں کا عکس بنتا ہے لہذا قوم کا نہیں، اقبال کے بعد کے زمانے کا ادب اس متوسط طبقے کے رجحانات کا عکاس ہے۔

اگر میں اس مفروضے کو مان لیا جائے تو ہمارے ۳۶ کے ادب میں بغاوت مجاہدیت اور تشیع اور حبشی گھٹن اور بے راہ روی کی ساری معلومات کا سرخ مل جاتا ہے۔ اس ادب کے ذریعے ہمارے نچلے متوسط طبقے نے اپنے لئے نئے عکس تیار کئے ہیں جن کی مدد سے ہم نے اپنے آپ کو پہچانا ہے ہمارے طبقے کی بغاوت کے مختلف پہلو اس میں ملتے ہیں جنسی تعلقات سماجی بندھنوں اور مذہب کے خلاف ہماری بغاوت اس میں منکس ہوتی ہے اور سب سے بڑھ کر اقبال پرستی کا وہ رجحان ملتا ہے جو کسی بھی طبقے کی بغاوت کے وقت اس کا لازمی عمل ہوتا ہے۔

اقبال نے کہا تھا۔

بچے در معنی آدم نگر از من چہ می پرسد !

مستور اندر طبیعت می خلد موزوں شود روزے

جہاں موزوں شود ایس پیش پا افتاد مضمونے

کہ یزداں را دل از تاثیر اد پر خون شود روزے

۲۶ کے بعد کے شاعروں نے معنی آدم کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔

تصدق حسین خاں نے کہا۔

”کس قدر تنہا ہے تو“

فیض نے کہا۔

”مستعمل ساعت امرد کی بے رنگی سے

یاد ماضی سے غمیں دہشت فردا سے نڈھال“

میراجی نے طرک کا نغمہ محبت لکھا۔

”یہ میری رام کہانی ہے جو درطریق سے بھی پرانی ہے۔“

ن۔ یم راشد نے کہا

”دیکھ بازار میں لوگوں کا ہجوم“

ان سب شاعروں نے اس پیش پا افتاد مضمون کو موزوں کرنے کی کوشش کی اپنے اپنے انداز میں لیکن ان سب کے شعور میں ہماری قدیم شاعری کے تجریدی کرداروں کے برخلاف یہ قدر مشترک ہے کہ ان سب نے اپنے طبقے کے لوگوں کے احساسات کو تعمیر کیا ہے ان کی تنہائی، ان کی زندگی کی بے رنگی اور دہشت، ان کے دل کی بے سود تڑپ، جیم کی مانوس پکار، انکی جنبی گھٹن ان کا اجتماعی پن بلکہ بازاری پن، اس شاعری کے سیردادہ ہر دکن آسودہ حال غار غ البال لوگوں کی اولاد نہیں ہیں اور نہ پرانی شاعری کے مجدد اور غیر متفرد عاشق و معشوق ہیں۔

ان میں طوائفیں ہیں اور طوائفوں کے بیٹے ہیں ان میں عورتوں کے دلال بھی ہیں اور گندم نا جو فروش بھی ہیں ان میں بڑاری بھی ہیں جھیل کی بیٹی بھی ہے، میراجی کی پہلی دوسری اندھ سری عورت بھی ہے اور ان کے چاہنے والے بھی ہیں، راشد کی بیل عورت بھی ہے اور اس کا اکا یا ہاشوہر بھی، قیوم نظر کی رشتہ دار دالی مردود و محبہ بھی، اور اس کا بزدل مرد بھی اور اسکی بیوی بھی ہے، غفار کی آتش دان کا بت دالی مستطع عورت بھی ہے اور مجید عبد کی وہ بے نام عورت بھی جو کسی نام معلوم سمت میں خزاں کی سلطنتوں میں ایک بھول کی طرح رہاں ہے۔

یہ درد مند عورتوں اور مردوں کا ہجوم جو لاشہ اپنی محبوبہ کو ایک مسجد کے سائے میں دکھانا چاہتا ہے اس کا اس ماحول سے کوئی تعلق نہیں جو مسجد کے زیر سایہ خرابات چاہتا ہے اس دور کے شاعر کی شخصیت بھی قابل غور ہے ان شاعروں نے دنیا کو کسی پیغمبرانہ بلندی سے نہیں دیکھا ان میں غالب کا دروازہ اقبال کی بلند آہنگ آواز کا کہیں سراغ نہیں ملتا۔ ناں کبھی کوئی صاحبِ فردا ہونے کا اعلان کرتا ہے تو اس کی حیثیت اقبال کے کارٹون سے زیادہ نہیں بنتی۔ یہ پیغمبروں کا زمانہ نہیں ہے۔ شاعر نے اپنے جیسے انسانوں کو زمانہ مکان کے حکم میں گرفتار انسانوں کو دیکھا ہے اور ان میں اپنے مددِ خال پہچاننے کی کوشش کی ہے بغین میراجی راشد بیوم نظر، یوسف نظر، مختار صدیقی، اختر الایمان مجید امجد یہ سب شاعر اپنے عہد کے انسان سے متعلق ہیں، خارجی اور داخلی ان میں ایک ہی تندہ کا نام ہے۔ جمہوریت کے اس عہد میں ہماری شاعری کی زبان فلفل ہو سکتی ہے لیکن اس کا مفہوم ہر جگہ ایک ہی ہے المہاجر، بیمار صحت مند، خوش، ناخوش، پر امید، نا امید انسان جس کو کبھی راستہ نظر آتا ہے اور کبھی نظر نہیں آتا کبھی اس کو منزل کی تلاش ہوتی ہے اور کبھی نہیں ہوتی۔

مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ان میں سے بعض کے بلند بانگ دعوؤں اور بیانیوں کے باوجود کوئی شاعر پورے طور پر مطمئن نہیں ہے کسی کے بیان کوئی کھل ایمان نہیں پایا جاتا۔ وہ اس لئے کہ یہ سب تلاش کے دہریہ ہیں۔ ہمارے معاشرے کی ایک عظیم تبدیلی کے عہد میں وہ ہے ہیں اور یہ تبدیلی ابھی پورے طور پر مکمل نہیں ہوئی، اس تبدیلی میں بعض وقت ایسے موڑ آتے ہیں کہ آگے جانا پیچھے لوٹنے کی طرح نظر آتا ہے لیکن بعض وقت پیچھے لوٹنا اور شدت سے آگے بڑھنے کا بہانہ ہوتا ہے۔

ہمارے ملک میں جو ذہنی تبدیلیاں آ رہی ہیں ان کی معنویت کو انیسویں صدی کے یورپ کی تبدیلیوں میں تلاش کرنا فضول ہے تاریخ میں کوئی نہ تبدیلیاں ایک دور کے پر منطق نہیں ہو سکتیں ہر تبدیلی ایک مختلف تبدیلی ہے ہمارے ملک کی موجودہ بدلتی ہوئی حالت ایک عالمگیر بدلتے ہوئے نقش کا حصہ ہے جس میں تمام قومیں ایک بالکل نئے پیکر میں ڈھل رہی ہیں پر اسرار مشرق میں کوئی اسرار باقی نہیں جو مغرب کے مستشرقین نے دریافت نہ کر لئے ہوں بلکہ اب تو ان کے دیسے سے خود شرقیوں کے لئے اپنے ملکوں کی تہذیب اور کلچر میں کوئی راز باقی نہیں رہنے پائے، تمام حجاب اٹھائے جا چکے ہیں مشرق اور مغرب کا فرق مٹ چکا ہے یہ گول زمین سوز سے ادھر بھی گول ہے چٹائی نہیں اور اپنی گولائی کو ان لوگوں پر مسلط کرنے کے لئے کامیابی سے مہتیار اٹھا چکی ہے جو اسے چٹا رکھنے پر اصرار کرتے ہیں ایٹیا، افریقہ، یورپ، امریکہ، آسٹریلیا کی قومیں اپنی ملیہ ملیہ تاریخی حیثیتوں کے باوجود ایک اکائی بنی جا رہی ہیں۔

ان کے معاشرہ کے فرقہ منشیے جا رہے ہیں چاہے وہ جغرافیائی ہوں یا ثقافتی نئی ایجادات نے ان کو ایک دور کے لئے قریب کر دیا ہے کہ ہر ملک اور ہر قوم کا انسان ایک ہی طرح رہتا اور ایک ہی طرح سوچتا ہے ایک ہی طرح کے معاشرتی سانچوں میں ڈھلتا

جاتا ہے ایک ہی طرح کی نفسیاتی اور ہمہ جاکشکثوں میں گرفتار ہوتا ہے اور ایک ہی طرح کے مایوسی اور مثنوی حروں سے اپنے قید خانوں کو توڑنے پر کمر بند ہے۔

اس صدی کے شروع سے یورپ کی شاعری میں کئی تحریکیں اٹھیں ہیں نیز چارتم، ایجوژم اور سورٹیلزم وغیرہ سب شاعری تحریکیں انیسویں صدی کے آخری نصف کی عظیم تحریک سمبزم کے خلاف ایک طرح سے جہاد تھیں لیکن ساتھ ہی ساتھ ان کے طور طریقے سمبلسٹ شاعرین باڈولیر ملائے اور رامبو وغیرہ سے مستعار تھے سب سے زیادہ زور اس زمانے کی شاعری میں تصویری پیکریں پر دیا جاتا تھا۔ بلکہ شاعری کو محض تصویری پیکریں کے اظہار کا ذریعہ بھی بنایا جاتا تھا۔ یہ رجحان دراصل انیسویں صدی کی اقلیت پرستی کے خلاف بغاوت کا رجحان تھا۔ تصویری پیکریں پر زور دے کر ان باغیوں نے اپنے زمانے سے ہم آہنگی تو حاصل کر لی لیکن بہت جلد انہیں معلوم ہو گیا کہ ہر ایچ یا تصویری پیکریں کے بجائے خود تنہا نہیں ہوتا۔ بلکہ ایک بڑے نقش کا حصہ ہوتا ہے ایک کل کا جزو ہوتا ہے۔ ساتھ ہی ساتھ ایک تعمیم یا (GENERALISATION) یا خیال کا ممکن بھی ہوتا ہے۔ خالص تصویری پیکریں کی شاعری ممکن ہی نہیں خیال شاعری کا لازمی جزو ہے دنیا کائنات انسان خدا کے متعلق اور ان کے آپس میں تعلقات کے متعلق جو بھی سمجھا گیا ہے شاعری میں یہ موضوع بننا ہے مختلف تہذیبوں کی شاعری میں یہ موضوع کا درجہ ملتا۔ اور آج بھی یہ موضوع سخن ہے۔

در اصل ان Imaginist شاعروں کو وہی مشکل درپیش تھی جو آج ہمارے جدید ترین شاعروں کو پیش آرہی ہے سائنس کے انیسویں صدی کے یورپ سے اس کا مذہبی عقیدہ چین لیا تھا اور شاعروں نے عقلیت پرستی یا قدامت پرستی یا نچریت دین و اختیار کو لی تھی۔ بیسویں صدی کے شاعروں کو ان بہانوں میں بھی شاعری کا فقدان نظر آیا اور انہوں نے سرے سے خیال کے خلاف بغاوت کر دی اور محض مذہب اور تصویری پیکریں پر اپنی شاعری تعمیر کی جب انہیں اس عمل کی منطقی حد معلوم ہوئی تو پہلی جنگ عظیم ختم ہو چکی تھی اور مذہب سماج سیاست اور بورژوا لیب کے تمام عقلی بیش بنیادیں ٹوٹ چکی تھیں۔ اسی زمانے میں لاشعور کی دریافت نے یورپ کے شعور میں انقلاب برپا کر دیا اور ایک نئی شاعرانہ تحریک شروع ہوئی جس کی بغاوت ابھی تک جاری ہے۔

ان لوگوں کے نزدیک پرانی نسلیں بید تھیں جو موضوعات اور ہیئت قسم کی غیر شاعرانہ تقسیم کو جائز نہ سمجھتی تھیں ان لوگوں کے نزدیک بورژوا تحریک کلیتاً ناقابل قبول تھی اور اس کے خلاف بغاوت ایک شاعرانہ عمل تھا ان کے موضوعات فردی جذبات اور تجربات پر مبنی تھے جن کو کسی قسم کی کھاسی لذت یا اسلوب کی ضرورت نہیں تھی شاعری ذہن لاشعور کی پیروی کرتی تھی اور ایک آزادی بخش زواج کی طرف لے جاتی تھی۔ ان شاعروں کا طریق عمل کچھ عقلی نفسی کی FREE ASSOCIATION کا سا تھا شاعر ایک ذہنی مریض کی طرح اپنے لاشعور کے نزکات کو کاغذ پر اگل دیتا تھا۔

ان شاعروں کی تخلیقات جن کو Surrealist شاعری کہا جاتا ہے ہر قسم کی منطقی قید سے آزاد ہیں ان میں ایک ڈرائیو خواب

کی سی کیفیت اور اسی قسم کا تشدد ہے اور اگر ہم دونوں جنگوں کے درمیان کے یورپ کی تاریخ کو دیکھیں تو اس میں کوئی تعجب نہیں ہوگا کیونکہ یہ ساری تاریخ تشدد کی شکلوں سے بھری پڑی ہے۔ یورپ کا کوئی شہر بنیادوں پر خانہ جنگیوں قبل و خون معاشی اور معاشرتی غارتگری سے آزاد نہیں رہا۔

اس تشدد کی نقائص رسان ادا سن کی تصویریں کیسے پیدا ہوتی ہیں اسی لئے یہ شاعر اپنے آپ کو *SURREALIST* یعنی *SUPER REALIST* کہتے ہیں کیونکہ یہ محض حقیقت پسندی سے آگے جا چکے تھے جو ان سے پہلے شاعروں کا مسلک تھا۔

ہمارے یہاں اس قسم کی شاعری کے لئے آزادی تک دفنا ہوا نہیں تھی۔ آزادی تک کے شاعر چاہے وہ اپنے آپ کو خارجی کہیں یا داخلی تشدد کے عالمگیر بھنور میں داخل تو ہو چکے تھے۔ لیکن ابھی اس کے مرکز میں نہیں پہنچے تھے اس زمانے کا شاعر خواہ وہ ٹیکٹوں میں رہتا ہو اس حقیقت سے گریز نہیں کر سکتا تھا کہ وہ ایک رازوں سے علی کائنات کا جزو ہے اور فنا۔ کلی ناقابل ارتداد فنا۔ اس کا مستحکم ہے اور ہر فرد بشر کا مستحکم ہے۔ سزا و جزا کے مفہوم انسانوں کے ذہنوں سے ۱۹۴۷ء سے بہت پہلے ہی مٹ چکے تھے۔ عیاری دنیا اور اس کے گرد یہ خلائق حقیقت میں۔ فرشتے اور جنات اور مردہ ہیں اور موزخ اور شیطان اور رحمان بعض لفظ ہیں اپنی بات کو اقبال بھی کہہ گیا تھا چاہے دبے لفظوں میں ہی سہی اور پہلے اس کا پورا کلام اس کی نفی ہی کرتا ہو۔

عمل سے زندگی بنتی ہے جنت بھی جہنم بھی

یعنی اس حیات درد و زہ سے باہر کہیں جزا ہے نہ سزا اور نہ کوئی مقام جزا و سزا۔

فیض اور ان کے مقلدین نے اس مقام خوف سے گزر کر اپنے لئے اور اپنے جیسے انسانوں کے لئے ارمنی اجتماعی موزخ اور جنت بنا لئے اور اس کو رجائیت تصور کیا لیکن اس رجائیت کے پس پردہ وہی خوف ہے جو جدید شاعری کے آغاز میں تصدق حسین خالد نے محسوس کیا تھا۔

”کس قدر تنہا ہے تو“

میراجی اور راشد ادا سن کے مقلدین نے رجائیت کو غیر ضروری سمجھ کر غرض انسانوں کے انفرادی پیچ و تاب کو محسوس کیا ایک گردن سے غرض انسانی اجتماع پر مبنی ایک فلسفہ بنایا تو درد سگر نے فلسفے کی ضرورت سے ہی انکار کر دیا۔

لیکن یہی نسل جو آج لکھنا شروع کر رہا ہے اور جو دونوں گروہوں سے اپنے آپ کو الگ رکھنے پر مہر ہے یہ نسل انسانیت کا کیا تصور رکھتی ہے یا کیا تصور رکھنا چاہتی ہے منیر نیازی، سلیم الرحمن، افتخار غالب، ظفر ممدانی، ظفر اقبال، مدیم رادی، احمد شاق، سعید محمود زلمی، غلام احمد دوسرے بالکل نئے شاعر تھے انسان کی قسمت کے بابے ہی کیا سوچا ہے۔

ظاہر ہے یہ وہ تو نہیں سوچیں گے جو فیض اور میراجی کی نسل کے شاعروں نے سوچا تھا اگرچہ ان کا زمانہ مختلف نہیں ہے۔

دی دنیا کے اکائی بننے کا زمانہ انسانیت کے عالمگیر تصور اور آسمانوں پر اندھیرے کے سوا کچھ بھی نہیں " دلی سوج کا زمانہ ہے جس خوف کو مذہب ریاست انقیات سے مٹایا نہیں جا سکا وہ ان کے ضمیر کا بھی کاٹا ہے شاید اسی لئے منیر نیازی نے اپنی کتاب کا انتخاب خدا کے نام کیا ہے۔

ان نوجوان ادیبوں اور شاعروں میں ایک عجیب و غریب کرب کی کیفیت ہے۔ نامکمل ہونے کا احساس جو محض *Binasica* نہیں ہے یہ کسی فلسفے کسی ادبی تحریک سے منسلک نہیں ہیں، ہر زرد اپنے اندر پوری کائنات ہے۔

سب سے بڑا ہے نام خدا

اس کے بعد ہے میرا نام

(منیر نیازی)

ایسا نہیں ہے کہ ان شاعروں کو کسی چیز یا کسی عظیم ہستی سے متعلق ہونے کی خواہش نہ ہو۔ یہ خواہش بعض وقت عبودیت کا گلاز اپنے اندر رکھتی ہے۔

تیرے دیوانے ہر رنگ ہے ترے دھیان کی جوت جگاتے ہوئے

کبھی غم سے سحرے کبھی ننگ میں کبھی ننگ بھجوت رہائے ہوئے

اور کہیں ایک نرم خوف سے بھری ہوتی ہے۔

"سوچتا ہوں کہ میں اس شخص یا اس چیز یا احساس یعنی خوف کو جو میرے سر پر آسمان کی شکل میں چھپا ہوا ہے اپنی نفرت کا

نشہ کہ مینی کا بہانہ کر کے بٹھراؤں۔ گراؤں۔ توڑ ڈالوں"

لیکن یہ خواہش یا احساس ابھی مکمل نہیں ہے۔ یہ ندرسانی کی کیفیت اس ساری نسل کے شاعروں میں پائی جاتی ہے۔ جو

بعض وقت حزن کی سی حالت تک پہنچ جاتی ہے اور پھر ان کے مناظر بھرتوں چڑیلوں لاشوں اور بیتے ہوئے خون کے مناظر میں بدل جاتے

ہیں لیکن لوگ اس قسم کی نظموں کو محض فیشن کی پیداوار سمجھتے ہیں یا کسی مغربی شاعر کی اندھا تقلید تصور کرتے ہیں لیکن یہ دونوں الزامات ساری جدید

شاعری پر لگائے جاتے رہے ہیں۔ حتیٰ کہ اقبال پر بھی۔ ویسے بھی ہر فیشن کسی نہ کسی فنکشن سے پیدا ہوتا ہے اور ان نظموں کی

جذباتی صداقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

ابھی ان شاعروں نے شاید ایسی نظمیں نہیں لکھیں جن کا اثر ان کے قاریوں پر اسی طرح کا ہو جیسا کبھی راشد اور فیض

کی شاعری کا ہوتا تھا لیکن اتنی بات ضرور ہے کہ انہوں نے یہ انداز محض آسانی کے لئے اختیار نہیں کئے۔ انسانیت کی جو

تصویر وہ پیش کرتے ہیں ان میں درد، کرب اور ایک مسلسل اندوہ کی کیفیت ہے لیکن اس ستارہ شکار دور میں وہ کوئی سی

افلاقی یا ایمانی قوت ہے جو ان کے ذہنوں کو بحیثیت انسان کے درخشاں بنکھٹے۔ یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ان کے بچپن اور روکپن کی یادیں ۱۹۴۷ء کے خون آشام دور سے وابستہ ہیں اور اس کے بعد کے زمانے کی انفرافری سے۔ ان میں سے اکثر آزاد نظم کہتے ہیں اور یہ ان کے موضوعات اور ان کے شعری تجربات سے زیادہ قریب بھی ہے۔ تشدد و دہشت، جنوں کے تجربات کے لئے یہی ہیئت زیادہ موزوں ہے۔

”ہوا کے خداؤ“

کبھی خون کے لوتھر ڈول کی
غموں سے تھکی چور آواز کو بھی سنو
مدتوں سے ہمارا لہو
خواہشوں کی دراڑوں کے اندر
گھسنی رات کا چاند بن کر سکتا رہا ہے
ہیں ان درختوں کے نیچے
کبھی روشنی جاگتی
رہی بھرے گیت تھے۔

سکھ کی نصیص بناتے
کھلی سی فضا میں قدم ڈرگلاتے
نہیں دھوپ میں جسم جلتا نہیں ہے
ہمیں بھوک بھی اب ستاتی نہیں ہے
سنا ہے کہ اب ان درختوں کے نیچے
سلیسوں کے مٹے نشان ہیں
بکھٹی شعلوں کا گرد اب ہے

سزا دور پہنچ ہے

مزا دو

ہمارا مہر فنا کی لکیریں

سزا دو
خزاں دُور ہے

(انیس ناگہ)

یہ نظم میں نے بالکل غیر ارادی طور پر ان مجموعوں سے نکال ہے جو میرے پاس ہیں۔ اس کا آزاد تلامذہ خیال اس
کے ہیچے کی شدت، اس کی تصویریں کا کھرا پن اور سارے تجربے کا تشدد اس نسل کی تمام تخلیقات کا غاصد ہے۔

ایک اور نظم ہے "نئے شہر"

گہرے شہروں میں رہنے سے وسعت کا احساس مٹا

لا محدود خلاؤں کی خاموشی کا

خوف مٹا

اب آرام ہے جنگل کا

جادو اور ہواؤں کا سنگیت نہیں تو کیا ہے

اب آرام کہ اب گیان کے پیدا کردہ ہاتھ نہیں

ظالم ہاتھ کہ جن ہاتھوں میں ہاتھ دیئے

مذہب کے دیرانوں میں مارا مارا پھرتا تھا

اب آرام (سمندر کی آواز نہیں تو کیا ہے)

اس بستی کی سب گلیوں میں چلنے کی آزادی ہے

اس بستی کی گلیوں کے ناموں میں نیکی اور بدی کے نام نہیں

سیدھے سیدھے نام ہیں جیسے لاپنج غفہ، بھوک، محبت، نفرت

سب گلیوں میں چلنے کی آزادی ہے

شہر نہیں ہیں چاروں جانب شور ہی شور ہے، کیا ہے؟

گہرے شہروں میں رہنے سے غفلت کا احساس مٹا

بے حلوں پر جانے کا قدرت سے ٹکرانے کا ارمان مٹا

اب آرام ہے شہروں میں — انسان مٹا

دراپڈ ڈارم

انسان کے مٹنے کی یہ طنزیہ بشارت ایک ردِ عمل ہے اس انسانیت پرستی کے خلاف جو اس سے پہلے کے شاعروں کے لئے جزوِ ایمان تھی لیکن جو ان نئے شاعروں کو کھوکھلی اور بے معنی نظر آتی ہے۔ ان شہروں کا جہاں انسانیت کا احساس مرتا جا رہا ہے۔ ان شہروں سے مقابلہ کیجئے جو ابھی چھ سات سال پہلے تک بسائے جاتے رہے ہیں تو ان دگر دہوں کی ذہنیت کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔

اے روشنیوں کے شہر

غیر ہو تیری یلاؤں کی ان سب سے کہ دو

آج کی شب جب دیئے جلائیں اونچی رکھیں تو

جدید ترین شاعروں کو فیض والی جذباتیت کی ضرورت نہیں اُن کی نظر زیادہ سفاکی سے اپنے گرد و پیش کا جائزہ لیتی ہے کیونکہ ان کا احساسِ ذات زندگی کی بجائے موت سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔

میں اور موت

خون میں لت پت لاش تھی میری اور بسنے میں تیرے

پتھر کی اونچی دیواریں، پاؤں میں تھی زنجیر

اجلے کفن کی چادر پر تھے سُرخ گلاب کے پھول

لاکھوں لوگ اور روشنیاں اور قبرستان کی دھول

کبھی ہوا کے ہاتھ پہ لکھا ہوا تھا میرا نام !

اُڑتے ہوئے پتوں کا ماتم، زرد اور سُونی شام

کبھی پیا ہے ہنس ہنس میں نے سارے دیکھوں کا زہر

جنگل کی آواز کی کھوج میں پھوڑا ہفتا شہر

اک لمحے میں لاکھ انوکھے روپ لئے مرتا ہوں

وہ جو کہیں نہیں ہے، اس کی خواہش بھی کرتا ہوں

سلیم الرحمن

اس نظم کا شاعر لمحہ موت کے عمل سے واقف ہے اور اس کے باوجود بدھ کی طرح خواہش کی موت نہیں

چاہتا۔ اس کا زردان اسی شدتِ احساس میں ہے جو اس نے مذہب کے جھوٹے تصورات سے پیچھا پھڑانے کے بعد حاصل کیا ہے۔

پھر کبھی ایسے تجربات بھی ان شاعروں کے ہاں پائے جاتے ہیں جن میں ماضی حال اور مستقبل سے پرے جانے کی خواہش میں رومانی تصورات اور اجتماعی لاشعور کی تصویروں سے مدد لی جاتی ہے۔

دُھند

روشن - روشن - روشن

آنکھیں یوں مرکوز ہوئی ہیں جیسے میں ہی میں ہوں
مجھ میں لاتعداد فنا نے اور معافی ہیں۔ میں صدرا اسرار
چھپائے پھرتا ہوں۔ میں خوش قسمت ہوں امیرے ساتھ
جہاں رنگ و رعنائی ہے اور درِ پیچہ بند نہاں خالوں
سے روجِ یزداں کی خوشبو اٹھتی ہے میرا سرد میثام
معطر کرتی ہے

میری تقدیر جہاں خلق ہوئی ہے
جو ارمان کسی کے دل میں ہے میں اس کی خوشبو ہوں
داسرت کا ارض و سما میں پھیلا ہوا نغمہ جب محبوب تک
جا پہنچے تو پھر میں آواز نہیں رہتا ہوں اور نہ شریاؤں میں بہتا
خون خرابہ بلکہ لفظِ مطلق بن جاتا ہوں!
آنکھیں یوں مرکوز ہوئی ہیں جیسے میں ہی میں ہوں اور
نہیں ہے کوئی

بچی بات مگر اتنی ہے، میں مردار سمندر ہوں
ہر احساسِ نیاں کا جھونکا!
آنکھیں بول نہیں سکتی ہیں

اور بدن بنیائی سے محروم ہوا ہے

لیکن میں تو اب تک خواب زدہ تصویر میں دیکھ رہا ہوں

اور سمندر کے پر بت پر مٹھرا جنگل

بیٹے گیتوں سے پُر جنگل

ازلی خاموشی کے ہالے میں تھر تھر کانپ رہا ہے۔ صدیاں

سائے۔ سوچ۔ فصیلیں۔ آ منا۔ صدقنا۔ ایلو۔ سورج

چاند ستارے دھرتی کے سینے پر اترے۔ میری راہ گزر

پر بکھرے۔ ہلکی مدھم اور مسلسل حرکت۔ منزل۔ پھول۔ کنول

کا پھول۔ عدم کے بحر بے پایاں میں تنہا تنہا بھولے

بہر پر مرکوز نگاہوں سے مخفی لفظ مطلق تنہا اور اس

کنول پر جھل جھل مچھوٹ بہاؤ ہوم ردائے کوہ و دشت و دمن دنیائے

من و تو کی پر چھائی

پھلکی پھلکی ہو کر پھیل گئی

دھول بنی۔ اپنا گاؤں۔ گوری کے پاؤں تک دھندلائے

پھیلی روشن اور نرالی دھند اور دھند اور دھند

(افتخار جالبے)

یہ چند نظمیں محض اس نئی ذہنیت کی توانائی اور حرکت کی طرف اشارہ ہیں جو شاعروں میں ابھر رہی ہیں

اس کے پھیلاؤ اور ارتکاز کو ابھی وقت ننگے گا۔ ابھی یہ رسوائی کی منزل تک نہیں پہنچے جہاں جا کر انہیں کوئی

احساس زیاں ہو۔ انہوں نے اپنے سے پہلے شاعروں کی حد سے بڑھی ہوئی جمالیات پرستی اور عقلیت پرستی

کے خلاف جہاد کیا ہے۔

یہ ان کے آزادی کے بعد کے زمانے کے اپنے تجربات ہیں، مستعار جذبات پر ان کی تعبیر نہیں ہے۔ انہوں

نے انسانی تفریق کے زمانے میں آنکھیں کھولیں۔ اجتماعی اور انفرادی تشدد کے دور میں پروان چڑھے

ہیں۔ گیان دھیان سے اور بے تعلقی کے لامتناہی دانت والے برجوں میں نہیں جا بیٹھے۔ انہوں نے قصوف

اور روحانیت میں پناہ ڈھونڈتی ہے۔ وہ انسانوں کے ایسے غموں اور خوشیوں تک اپنی راہ ہموار کر رہے ہیں اس راہ میں انہیں ابھی کیا کچھ سوچنا سمجھنا ہے کیا تجربات کرنے ہیں اس کے متعلق کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا لیکن جنوں کی جو راہ انہوں نے اختیار کی ہے کاشش ہمارے جدید ادب کے باقیات الصالحات کو بھی اس کی توصیف ہوتی۔ لیکن بیابان جنوں کی رسوائی کو اپنانے کے لئے ہمت کا مزدورت ہوتی ہے۔

خیال کا خوف

فتح محمد ملک

ایمرن کے علم سے ہمیں کیا فائدہ پہنچا؟ ————— یہ مجھے نہیں معلوم، مگر اس کی لاعلمی سے جو نقصان ہوا اس کا اندازا کر سکتا ہوں۔ یہ حضرت نہیں جانتے کہ ابن خلدون کے زمانے کے مسلمان ادیب یورپ والوں کے کچھ بہت ہی زیادہ غبی ہونے کے اسباب پر بحث کرتے ہوئے اکثر اس نتیجے پر پہنچتے تھے کہ برف باری اور سرد آب دہوا ان کے خیالات کو منحرف کر دیتی ہے اور یوں یہ لوگ عقلی نشوونما سے محروم رہ جاتے ہیں۔ ابن خلدون کے عہد کی کچھل سرگرمیوں سے لاعلمی ایمرن کے لئے سودمند ثابت ہوئی درنہ موصوف یہ فلسفہ کیسے بگھار سکتے کہ گرم ملکوں میں تو کچھل پیدا ہی نہیں ہو سکتا کیونکہ آزادی وہیں ملتی ہے جہاں برف باری ہوتی ہے اور جس گرم آب دہوا میں کیلے اگتے ہوں، دہاں صرف بربریت ہی پرورش پا سکتی ہے۔ ایک ایمرن پر کیا موقوف، گزشتہ ڈیڑھ سو برس سے مغرب کے تاجر اور ملاح، حاکم اور پادری، پروفیسر اور اخبار نویس اس عقیدے کا پرچار کرتے چلے آ رہے ہیں کہ یورپ کے معیار و اقدار حیات کو اپنانے بغیر کوئی قوم مہذب نہیں کہلا سکتی۔ اس عقیدے کی اشاعت یورپ کی جنگ زرگری کا ایک حصہ ہے اس لئے ہمیں ایمرن اور اس کے ہمنواؤں کی علم دوستی میں تو کوئی کلام نہ ہونا چاہیئے مگر ہمارے نقطہ نظر سے اس غلط فکری کا المناک پہلو یہ ہے کہ آج ہم نے اس جھوٹ کو سچ جان لیا ہے جبکہ عہد غلامی میں ہم اسی عقیدے کو سچ و بن سے اکھاڑنے میں مصروف رہے ہیں۔

مغربی شہنشاہیت کے خلاف ہماری جدوجہد مغرب کے سیاسی استبداد سے کہیں زیادہ مغرب کے کچھل استبداد سے نجات کی خاطر تھی۔ سرسید سے لے کر اقبال تک ہماری نشاۃ ثانیہ کے پیشرو تحریک پاکستان کو ایک کچھل تحریک سمجھتے تھے۔ اقبال کے مغربی قارئین جب اقبال جیسے آفاقی شاعر کے اسلام میں محدود ہو کر رہ جانے پر چین بچیں ہوئے تو اقبال نے انگریز تعادول کو بتایا کہ بھائی میاں! اسلام اندھی طاقت کا پرستار ہرگز نہیں اور نہ مسلمانوں کی جہالتانی

لے اقبال کا خط نگلن کے نام

اور کشور کشائی کو اسلام کے لئے مفسر سمجھتا ہوں کیونکہ اس طرح وہ اقتصادی اصول نشوونما نہ پاسکے جو اسلام کا مقصود ہیں۔ پس اسلام سے خوف نہ کھائیے کہ یہ تو ایک زندہ ہمہ گیر اور ہر آن آگے بڑھتی ہوئی پگھل کر تحریک ہے۔ ہندی مسلمانوں نے نظریہ پاکستان کو اس لئے اپنایا تھا کہ وہ ایک خاص خطہ زمین کو اپنا روحانی تجربہ بنا کر اسلام کی شانِ جمالی کا ظہور دیکھنا چاہتے تھے تحریک پاکستان انہی مسلمانوں کے پلچر کی بقا اور توسیع کی تحریک بن کر نمودار ہوئی تھی یہی وجہ ہے کہ برہمن بھی اس سے خائف تھا اور پادری بھی۔ اس کی مثال یہ ہے کہ ۱۹۴۷ء میں ہندوستانی مسائل پر آکسفورڈ یونیورسٹی کے سلسلہ کتب کا آغاز جس کتابچہ سے ہوتا ہے اس کا نام ہے ”پگھل کر ملے“ اس کتابچے کا موضوع ہے۔ ”پگھل کر اختلاف کے باوجود ہندوستان کو کیسے متحد رکھا جائے“۔ ہندوستان کی پانچ بڑی قوموں کے نمائندہ دانش وروں نے اس سوال کا جواب دیتے ہوئے اقبال اور نظریہ پاکستان پر براہ راست حملے بھی کئے ہیں سرمدار جو گندرسنگھ نے اقبال کو اس بات پر مطعون کیا کہ وہ ناحق فرقہ پرست سیاسی شعبہ بازوں کے کیمپ میں چلے گئے۔

سیاسی دانشور نے صاف صاف اعلان کیا۔

”پاکستان جیسے پگھل کر رچن قائم کرنے کی تجویز انتہائی خطرناک ہے۔“

اور کتابچہ کے مرتبین نے دیا چہ میں اس بات پر اطمینان کا اظہار کیا کہ:

”سبھی دانشور اس بات پر متفق ہیں کہ الگ الگ پگھل کر رچن قائم کرنا افسوسناک بھی ہے اور غیر ضروری بھی۔“

یہ تو ہوئی براہ راست مخالفت، بالواسطہ مخالفت کی بہترین مثال سرمدار حاکر شنن کا مقالہ ہے جس میں وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ تمام مذاہب بنیادی طور پر ایک سے ہیں اور دنیا اب ایک مذہب کے تصور کی طرف بڑھ رہی ہے اور ہندومت کی تجدید اور احیاء کی دعوت بھی دیتے ہیں۔ گول مول بات کرنے کا سہرا سرمدار قادر کے سر ہے جنہوں نے مسلمان دانشوروں کی نمائندگی کرتے ہوئے متحدہ ہندوستان کی اہمیت کو بھی تسلیم کیا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی کہا ہے کہ:

”ہمیں بے تکلفی سے موجودہ اختلافات کو حقیقی اختلافات مان لینا چاہیے کیونکہ اختلاف کم کرنے کا

یہی ایک راستہ ہے۔“

تحریک پاکستان کے خلاف برہمن اور پادری کے متحدہ محاذ کی مثال پیش کر کے میں یہ بتانا چاہتا ہوں کہ قیام پاکستان تک تو پاکستان کے دشمن بھی پاکستان کو ایک تہذیبی تحریک سمجھتے تھے۔ پھر یہ کیا سانحہ عجیب ہے کہ آج ۱۹۶۳ء میں جمیل جالبی پہلے تو تشویشناک لہجہ میں پوچھتے ہیں، ”کیا ہمارا اپنا کوئی پلچر ہے؟“ اور پھر اطمینان سے جواب دیتے ہیں۔ ”تہذیبی اعتبار سے پاکستان ایک غلامی کے ساتھ وجود میں آیا تھا!“ نہیں صاحب! یہ تہذیبی غلامی پاکستان کے وجود میں

آنے کے بعد پاکستان کے ادیبوں نے پیدا کیا ہے۔ اقبال کے خلاف ردِ عمل کا نقشہ پیش کرنے والے ان ادیبوں کے فکرو احساس کے سانچے مغرب سے مستعار ہیں، اس لئے یہ لوگ مغربی اصطلاحات کے سہارے پاکستانی کلچر کی تلاش میں نکلے ہیں تو پاکستان میں کلچر نام کی کسی شے کو دیکھ نہیں پاتے۔

اقبال کی زندگی میں ہی ۱۹۳۱ء کے لگ بھگ ہمارے ادبی افق پر دو مغرب گزیدہ تحریکیں نمودار ہوئیں، نئے ادب کی تحریک اور ترقی پسند ادب کی تحریک۔ اول الذکر تحریک کے رہنما اور پیر و دبیر اچھے۔ راشد۔ یوسف ظفر، قیوم نظر، نظریاتی طور پر سیاست و معیشت اور معاشرت و اخلاق کے "غیر ادبی تعصبات" کا شکار ہی نہیں پائے۔ چنانچہ حلقہ ارباب ذوق لاہور کی سولہویں سالگرہ پر خطبہ صدارت پیش کرتے ہوئے جناب ن، م راشد نے پہلے تو حالی و آزاد اور اکبر اقبال کو شاعری کے ذریعہ "قومی، اخلاقی یا اسلامی نظریات کی تجدید و احیاء" میں کوشاں رہنے کی بنا پر قدامت پرست قرار دیا اور پھر کہا:

"اقبال اور راشد الخیر ہی کے آخری زمانے میں شاعروں اور ادیبوں کا ایک ایسا گروہ دینی راشد

اور اس کے ساتھی نظر آتا ہے جن کو قدرت نے انسانی زندگی اور تہذیب کا وہ شعور بخشا تھا جو قومی اخلاقی

یا اصلاحی الجھنوں سے آزاد تھا..... یہ سب الگ الگ ان غیر ادبی تعصبات سے طبعاً آزاد تھے جو گزشتہ

نسل کے شاعروں اور ادیبوں کے ذہنوں پر چھائے ہوئے تھے اور جن سے آج بھی ہمارے بنیاد پرستی پسند

اور باطن اشتراکیت پسند ادیبوں کے ذہن اٹے ہوئے ہیں"

ایسے میں نئے ادب کی تحریک سے وابستہ ادیبوں کا قوم کی اجتماعی جدوجہد سے لاتعلقی رہنا فطری ہے۔ پاکستان نہ بنے

تو کیا؟ اور بن جائے تو کیا۔ یہ لوگ ان سب الجھنوں سے آزاد رہے اور جب پاکستان بن گیا تو انہیں پتہ چلا کہ ادیب کی

حیثیت ایک عام فرد کی بھی ہوتی ہے اور یہ علم تو انہیں پہلے ہی سے تھا کہ قوم الگ ہوتی ہے اور قومی زندگی الگ۔

اس لئے عام فرد کی حیثیت سے انہوں نے قومی زندگی کو سمجھنے کی کوشش کی تو اعلیٰ ادب کی بجائے اعلیٰ عہدے کی تلاش میں

کھوجانے کا آدرش آپ سے آپ وجود میں آگیا جب یہ لوگ نشر و اشاعت کے قومی اداروں میں انٹرن کر داخل ہوئے

تو اقبال اور اس کے غیر ادبی تعصبات سے ڈبھیڑ ہوئی مگر انہوں نے اپنے آپ کو قوم اور قومی کلچر جیسے غیر ادبی

تعصبات سے بچائے رکھا۔

ترقی پسند ادب کی تحریک چند ایسے نوجوانوں کے شوقی فنون و جرأت زندانہ کے سہارے آگے بڑھی جو یورپ سے

نام نہاد روشن خیالی کی سوغات لائے تھے اور یورپ مارکس اشتراکیت سے عقیدت رکھتے تھے انہوں نے آفاقیت

کے زعم میں مذہب کو ایون جانا تو قوم کو ظالم اور جاہل۔ ٹیگور کو ترقی پسند سمجھا تو اقبال کو رجعت پسند، ہر چند ڈاکٹر تاثیر نے، کہ ان نوجوانوں کے دوست بھی تھے اور سرپرست بھی، سمجھایا۔ سمجھایا مگر اقبال کا یہ گناہ کہ وہ اشتراکیت کا پر جوش استقبال کرنے کے بعد بھی اسلام کو ایک ایسی ہی قوت سمجھتے رہے ہیں جو بڑھاد اور پھیل کر اشتراکیت کو اپنے اندر جذب کر چکی معاف نہ ہو سکا۔ اور معاف ہوتا بھی کیسے جبکہ یورپ میں اشتراکیت پر جتنی کتابیں لکھی گئی تھیں سب میں مذہب کو ایون کہا گیا تھا اور اتنا علم تو خود نہیں بھی تھا کہ اسلام مذہب ہے چنانچہ ایسی مذہبی قوم کے خواب و خیال اور عقائد و اعمال کو سمجھے بغیر رد کروینے کی ٹھہری اور یوں اس نسل کے ذہین ترین اور حساس ترین نوجوان قوم کی اجتماعی جدوجہد سے منہ موڑ کر ایک اشتراکی معاشرہ کی تعمیر کی خواہش میں جذباتی ہونے لگے۔ بے شک اسرارِ حق مجاز نے دلی کی گلیوں میں پاکستانی ترانہ گایا۔

پاکستان ہمارا

سزائے کاسو کھا جنگل اس میں سرخ شرارا

پاکستان ہمارا

اور بے شک احمد ندیم قاسمی نے پاکستان دشمن یونینسٹ پارٹی کے خلاف جدوجہد بھی کی اور ۱۹۴۶ء میں انگریزوں سے یہ بھی کہا :

ہمیں کیا سکھاؤ گے تہذیب جاؤ تم اپنے تمدن کا لاشہ سنو اور

یہاں سے دہاں تک ہماری حکومت یہاں سے سدھار دہاں سے سکھاؤ

مگر یہ وہ زمانہ تھا جب پاکستان ایک اہل حقیقت بن چکا تھا اور ترقی پسند تحریک کے آدمیوں نے ہمدردی کو اتنی ذرا سی آزادی دیدی تھی کہ اگر وہ پاکستان کی حمایت کریں گے تو مرکزی قیادت کو اعتراض نہ ہوگا بہر حال اس طرح کی انفرادی کوششوں سے قومی زندگی میں ترقی پسندوں کا اعتبار قائم ہو گیا تھا جو پاکستان کے فوراً بعد کے ایک حادثہ سے جاننا ملے۔

جواہر لال نہرو کہ سید سجاد ظہیر نے ہندوستان سے ہجرت کر کے پاکستان پہنچتے ہی مشورہ دیا کہ

”ہر ایماندار آدمی کو کشمیر اور انڈیا کے اتحاد پر خوش ہونا چاہیئے اور اس کے لئے کام کرنا چاہیئے“

ڈاکٹر تاثیر نے اس مشورہ کو ”کشمیر کے پردے میں پاکستان کے خلاف سخت پروپیگنڈہ“ جانا اور کل تک جن

ادیبوں کی رفاقت اور سرپرستی کا حق ادا کرتے رہے تھے، ان کے بارے میں شک و شبہ میں مبتلا ہو گئے یہ دیکھ کر

کہ پاکستان کے ادیب سید سجاد ظہیر جیسے مشکوک آدمی کو اتنا برگزیدہ سمجھتے ہیں کہ اسے پاکستان کے ادیبوں اور صحافیوں

کی سب سے پہلی کانفرنس (منعقدہ لاہور، دسمبر ۱۹۴۷ء) کے افتتاح کا اعزاز بخشے ہیں، ڈاکٹر تاثیر کا شک و شبہ درود کرب میں بدل گیا اور انہوں نے بجا طور پر اعلان کیا کہ ترقی پسند ادب کی تحریک تو اب ”کچھ سیاسی دیوانوں کی سازش کا شبہیری آلہ کار بن کر رہ گئی ہے“

ڈاکٹر تاثیر کا کارنامہ یہ ہے کہ وہ اس اعلان کے ساتھ بزم ادب سے رخصت ہو جانے کی بجائے ان ”سیاسی دیوانوں کی سازش“ کے خلاف قلمی جہاد میں مصروف ہو گئے۔ چنانچہ ۱۹۴۸ء میں انہوں نے ”پاکستان میں کلچر کا مستقبل“ کے عنوان سے ایک مقالہ لکھا۔ اس میں رقص و موسیقی، ڈرامہ و فلم، مصوری و خطاطی سے لے کر دھات اور چمڑے کے کام اور مٹی کے برتنوں پر نقاشی تک پاکستان میں سارے فنون کی صورتحال کا جائزہ پیش کرنے کے بعد کہا :

”مجھے اندیشہ ہے کہ ہماری ساری فنی زندگی وحشت کی نذر ہو جائے گی، پاکستان کے اکثر لکھنے

والے اس وقت اندھیرے میں ہیں، نئے حالات نے انہیں بوکھلا دیا ہے۔۔۔۔۔ مجموعی حیثیت سے

عقیدہ اور اعتماد کی کمی نے ادب کو پاٹ بنا دیا ہے۔ لکھنے اور پڑھنے والوں میں کوئی باہمی تعلق باقی

نہیں رہا۔۔۔۔۔ ہمارے ادیب انتشار کی اس دلدل سے اسی صورت میں باہر نکل سکتے ہیں کہ ان کے

عقائد میں دوبارہ پختگی آئے اور ان کے سامنے ایک واضح ادبی نصب العین ہو۔ میں کسی کے لئے بھی

قانون بنانے کا دعویدار نہیں اور خاص کر تخلیقی فن کاروں کے لئے، لیکن میرے ذہن میں کچھ سوال پیدا

ہوئے ہیں جو ممکن ہے اس ذہنی انتشار کو دُور کرنے اور راستہ صاف کرنے میں مدد دیں“

ان میں سے صرف دو سوال دیکھیے :

(۱) کیا آپ کو اپنے پاکستانی ہونے پر فخر ہے اور کیا آپ کو پاکستان کی آئندہ عظمت پر پورا بھروسہ ہے ؟

(۲) کشمیر، حیدرآباد، ہندوستان، روس، اینگلو امریکی بلاک اور اسلامی ممالک کے متعلق

پاکستان کی پالیسی کیا ہونی چاہئے ؟

یہ سوالات ڈاکٹر تاثیر کے ذہن میں اس لئے پیدا ہوئے تھے کہ وہ پاکستان کے دوسرے ادیبوں کو بھی اپنا ہمنا بنانا

چاہتے تھے اور ان سے کہلونا چاہتے تھے :

”ہم پاکستان کا خیر مقدم کرتے ہیں اس لئے کہ اس نے ہمیں ہماری خودی عطا کی ہے جتنی قوتیں پاکستان

کے خلاف ہیں وہ ہماری دشمن ہیں، ہمارے ہاتھوں میں جتنے مؤثر حربے ہیں ہم ان سے ان دشمنوں

کا مقابلہ کریں گے۔۔۔۔۔ سیاست کے افق پر بربریت کا ایک مسکراہٹا نظر آ رہا ہے، وہ

ہر طرح کی فنی اور تمدنی سرگرمی کو فنا کر دینا چاہتا ہے، وہ اس مقصد کے لئے اسلام کے مقدس نام سے فائدہ اٹھانے سے بھی نہیں چوکے گا۔ ہم بربریت کے ان حامیوں پر ملامت کرتے ہیں کہ انھوں نے پہلے اس دین کو جس نے ایسی تہذیب کی بنا ڈالی جو علم و فن میں ہمیشہ سرفراز رہی ہے، غلط مفہوم دے دیا ہے ہم اسلامی تہذیب کے ان دشمنوں کو شکست دینے کا تہیہ کرتے ہیں!

مگر تاثیر کی صدا نے حق پر پاکستان کے صرف ایک ادیب کی آواز بلند ہو سکی۔ یہ محمد حسن عسکری کی آواز تھی جنھوں نے تاثیر کی اس مجوزہ ادبی تحریک کو فکری اساس ہتیا کرنے کے لئے تاثر توڑ مقالے لکھے محمد حسن عسکری منفی اور مثبت ہر دو حربوں کے ساتھ حالات سے پنجہ آزما ہوئے۔ اگر ایک طرف انھوں نے "مارکسیت اور ادبی منصوبہ بندی" جیسے مقالات لکھے تو دوسری طرف "ہمارا ادبی شعور اور مسلمان" جیسی عہد آفریں تخلیقات پیش کیں۔ پھر "نیادور" کے ایڈیٹر صد شاہین نے پاکستانی ادب کے خدو خال پیش کرنے کی کوشش کی۔ تاثیر اور عسکری کے خیالات سے ہمارے ادیب اتنے خوفزدہ ہوئے کہ گالیوں پر اتر آئے۔ چنانچہ "ادب کی ترقی پسند تحریک کے ترجمان" سویرا (۵، ۶) کے ادارے میں ظہیر کاشمیری نے کچھ بہت ہی زیادہ اونچی آواز میں کہا:

"رفیقو! قیام پاکستان سے لے کر آج تک یہاں کے سرکاری، نیم سرکاری اور رجعت پسند ادیبوں نے ہمارے آدرشی اتحاد اور تنظیمی سرگرمیوں پر طرح طرح کے ناروا حملے کئے..... سب سے پہلے ڈاکٹر تاثیر نے کشمیر کی جنگ کے بارے میں ایک گشتی مراسلہ بھیج کر ہماری رائے طلب کی ڈاکٹر تاثیر سمجھتا تھا کہ پاکستان کے ترقی پسند ادیب اس گشتی مراسلہ کے خلاف رائے دیں گے اور اس طرح ان کی، تحریک رائے عامہ کی مخالفت کا شکار ہو کر خود بخود ختم ہو جائے گی..... ہم مذکورہ مراسلہ اور ڈاکٹر تاثیر کی نیت سے بخوبی واقف تھے اس لئے ہم نے اس مراسلہ کا جواب دینا ہی مناسب نہ سمجھا، نتیجہ یہ ہوا کہ ڈاکٹر تاثیر کے ترکش کا زہر بلا تیر ہمارے سینوں میں پیوست ہونے کی بجائے ففسا کی پہنائیٹھل میں کہیں کھو کر رہ گیا....."

"ہماری تحریک پر دوسرا حملہ محمد حسن عسکری کی طرف سے ہوا..... لیکن عسکری چونکہ سیاسی خود پرکند ذہن واقع ہوا ہے اس لئے وہ اپنی نیم سیاسی نگارشات میں خود الجھ کر مضحکہ بن گیا اس نے یہ تو کہہ دیا کہ ترقی پسند مصنفین پاکستان کے وفادار نہیں لیکن وہ یہ نہ سمجھا سکا کہ پاکستان سے اس کی مراد کیا ہے؟ اور وفاداری کے سیاسی معنی کیا ہو سکتے ہیں۔ اگر پاکستان سے عسکری کی مراد محض ایک

خطہ زمین ہے تو اس کی وفاداری زمانہ جہالت کی یادگار ہوگی..... ہماری تحریک پر تیسرا حملہ
 بنگلوری ادیب محمد شاہین کی طرف سے ہوا۔ اس نے ایک نئے مدرسہ ادب (پاکستانی ادب) کی داغ
 بیل ڈالنے کا دعویٰ کیا..... محمد شاہین یہ کہنا چاہتا ہے کہ اشتراکی تصورات سے بچو، جاگیرداروں
 اور سرمایہ داروں کو عوام کا خون چوسنے دو، مذہبی صوفیت کا پرچار کر کے ادیبانہ طبقوں کے سیاسی
 خراڑ پر پردہ ڈالو..... محمد شاہین کے لئے سب سے بڑی حقیقت پاکستان ہے لیکن ترقی پسند
 ادیبوں کے لئے سب سے بڑی حقیقت پاکستانی عوام ہیں۔

ابا اگر آپ یہ جاننا چاہتے ہوں کہ ظہیر کا شمیری اور ان کے ہم سفر پاکستانی عوام کی رہنمائی کن خطوط پر کرنا چاہتے تھے
 تو سویرا کے آزادی نمبر کا وہ اعلان پڑھیے جو مذکورہ بالا شمارہ کے صفحہ ۲۴۳ پر شائع ہوا ہے اور جس میں آزادی
 کے ساتھ انتہائی نگہاؤ نے جرائم والہ کمر کے تان یہاں توڑی گئی ہے :
 ”وہ آزادی جس سے تاریخ میں کسی نے باب کا اضافہ نہ ہوا“

خود ترقی پسندوں نے ان ”نیک“ خواہشات کو کب تک اپنائے رکھا اس کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا
 ہے کہ ظہیر کا شمیری کی گرم گفتاری کا رخ رفتہ رفتہ حریفوں کی بجائے رفیقوں کی طرف پھوٹ گیا۔ ترقی پسند تحریک کے
 رہنماؤں کے خلاف ان کے شبہات بڑھنے لگے اور نوبت یہاں آ پہنچی کہ انھوں نے ۱۹۵۵ء کے ادائل میں انجمن ترقی
 پسند مصنفین پر تنقیدی نوٹ شائع کر دیا۔ اس نوٹ کا دلچسپ پہلو یہ ہے کہ اس میں ندیم اور فیض کو بھی تاثیر عسکری
 اور محمد شاہین کی صف میں شامل کر دیا گیا کہ انجمن ٹھیٹھ اشتراکیت کی راہ پر چل رہی ہے اور :

”ندیم اور فیض اپنے اعلیٰ ادبی تجربوں اور دلکش ہیئتوں کے باوجود فطری طور پر درمیانہ طبقہ کے
 نیوراسس (NEUROSIS) کا شکار ہیں اور انجمن کا منشور اور ان کی ادبی تخلیقات ایک دوسرے
 کی نفی ہیں..... انجمن کے نظریہ اور ان کے عمل میں تضاد ہے۔“

ظہیر کا شمیری نے اس تنقیدی نوٹ میں تحریک کی رہنمائی کے لئے کٹر اشتراکی ادیب محمد صفدر کو ندیم اور فیض سے
 زیادہ موزوں قرار دیا تھا۔ ستم ظریفی ملاحظہ فرمائیے کہ اسی محمد صفدر نے دو برس بعد ”اردو ادیب اور آئیڈیولوجی“ میں ترقی
 پسند تحریک کی وفات کے حادثہ کا ذکر کرتے ہوئے اردو ادیبوں کے لئے نئے ادبی مسلک کی ضرورت محسوس کی اور
 اس سلسلے میں بعینہ انہی خطوط پر سوچا جن پر ۱۹۵۵ء میں ڈاکٹر تاثیر نے سوچنے کی دعوت دی تھی چنانچہ محمد صفدر کے
 لئے بھی وہی اسمائے صفت استعمال کئے گئے جو ڈاکٹر تاثیر کا مقدر بنے تھے۔

خوشی کی بات ہے کہ ظہیر کا شمیری نے نئے ادب والوں کی طرح مہر بہ لب ہو کر منافقت کا رویہ اپنانے کی بجائے تاثیر اور عسکری کے خیالات پر اپنے رد عمل کا اظہار جرات اور بے باکی کے ساتھ کیا مگر ساتھ ہی انوس کا مقام ہے کہ موصوف نے خیالات کی جنگ میں خیالات کی بجائے وطن و تشبیع کے ہتھیار استعمال کئے۔ ظہیر کا شمیری نے یہ رویہ ایسے جھلے وقت اختیار کیا تھا کہ آج بھی جب کہ نئے ادب اور ترقی پسند ادب کی تحریکیں منتشر ہو کر ادبی تاریخ کا صفحہ بن چکی ہیں، ہر ادیب کی عزت نفس ہر آن خطرے میں ہے۔ یوں ہے کہ اگر آپ کسی ایسے خیال کا اظہار کرنا چاہتے ہیں جو رومن رسم الخط میں لکھی ہوئی کسی کتاب سے مستعار نہیں بلکہ سراسر آپ کی ذاتی سوچ کا نتیجہ ہے تو جان جائیے کہ آپ کی نیت پر شبہ کیا جائے گا۔ آپ کے خیال کی غامی کو دلیلوں سے واضح کرنے کی بجائے آپ کے علاوہ سالہ کے ایڈیٹر سے بھی جواب طلبی ہوگی کہ صاحب! آپ نے اس خیال کے اظہار کی اجازت ہی کیوں دی؟ اور ان لوگوں میں سید سبط حسن جیسے صحافی بھی ہوں گے جنہوں نے آزادی اظہار کے لئے قابل فخر قربانیاں دی ہیں۔ ابھی پچھلے دنوں باجرہ سرور نے اپنے ادبی تجربات کی روشنی میں یہ کہہ دیا کہ :

”ادیبوں کے لئے موضوعات کا تعین اور نظریات کی حدود قائم کرنا ادب سے دشمنی ہے....“

میرا ماضی میرے طبقے کے لاکھوں کروڑوں مسلمانوں کا ماضی ہے۔ وہ ماضی، وہ کلچر زندہ تھا، یا گلا مڑا تھا، یا جو کچھ بھی تھا میں اسے اپنی زندگی سے کاٹ کر نہیں پھینک سکتی۔“

(ماضی کے مخالف بڑے لگتے ہیں۔ ادب لطیف)

تو لوگ یوں چونک اٹھے جیسے بھونچال آگیا ہو۔ ایک صاحب چیں بچیں ہوئے کہ باجرہ سرور نے یہ کیا کلمہ کفر پڑھ دیا تو دوسرے نے بڑا منایا کہ یہ محترمہ ہم سے بھی زیادہ جذباتی ہو کر ماضی سے محبت کیوں کرنے لگیں؟۔ یعنی ہر دو تحریکوں کے باقیات نے ان کی نیت پر شبہ کیا۔

خیر صاحب! یہ تو تھا جملہ معترضہ اور بات ہو رہی تھی پاکستانی کلچر کے موضوع پر اٹھائے گئے سوالات کے جواب میں ظہیر کا شمیری کی دشنام طرازی کی، جسے بعد میں ممتاز حسین نے فلسفہ طرازی کا روپ دیا۔ ممتاز حسین کا کہنا ہے کہ :

”ہندو اور مسلمان کی ملی جلی روایات نے انسان کی تعمیر میں اس وقت کام کرتی رہیں جب تک مغلوں

کے سینے صاف تھے اور ہندوستان نے خانہ جنگی کی دباؤ میں گرفتار ہو کر اس کا موقع نہیں دیا کہ چھوٹی چھوٹی ریاستیں اپنے اثر و اقتدار کو بڑھانے کے لئے مذہب کا نعرہ استعمال کریں لیکن یہ خلیج اس وقت بھی اتنی وسیع نہ ہو سکی جتنی کہ برطانیہ کے زیر اثر ہوئی۔

اس سلسلے میں اپنی آسانی کی خاطر وہ شیخ احمد سرہندی کی تحریک کو نظر انداز کر گئے جو اکبر کے پُر امن ہندوستان میں نمودار ہوئی تھی۔ آگے چل کر ممتاز حسین نے سید احمد خان کی تحریک کو اس بنیاد پر غلط قرار دیا کہ: ”ایک صحت مند نشاۃ ثانیہ کی تحریک کے تو یہ معنی تھے کہ جاگیر دارانہ نظام کے ذہنی کالبد کو اتار پھینکا جائے کیونکہ جاگیر دارانہ نظام فحش میں مذہب کی ایک بہت بڑی اہمیت تھی جس سے پھٹکارا حاصل کرنے کے لئے اصلاحیں ناکافی تھیں تا وقتیکہ ان کی بنیادوں پر حملہ نہ کیا جاتا۔“

یہ اس لئے ضروری تھا کہ:

”یورپ میں جاگیر دارانہ نظام کو ڈھالنے کے لئے بیک وقت کلیسائی اداروں پر بھی حملہ کرنا پڑا تھا۔“
(کلچر اور فرقہ پرستی)

اس منطق کے سہارے ممتاز حسین ثابت کرتے ہیں کہ انگریز نے مشترکہ کلچر کو اسلامی کلچر کا نام دیا ہے تاکہ ہندو عوام اور مسلمان عوام کے مشترکہ رشتے کو توڑا جا سکے مزید یہ کہ اس کلچر دشمن تحریک کو ناکام بنانا ہر ترقی پسند کا فرض ہے۔

جس وقت ممتاز حسین کا یہ مقالہ پاکستان پہنچا، ڈاکٹر تاثیر کی زندگی ہم سے یونانی کر چکی تھی۔ صمد شاہین کو پاکستانی ادب والے ادارہ کی قیمت وصول کرنے کی مصروفیت نے آیا تھا اور محمد حسن عسکری فکری تہائی سے نجات پانے کے لئے فرانسیسی ادب کی تدریسی مشغول ہو چکے تھے۔ ایسے میں پاکستانی کلچر کی فکر کب سے ساقی؟ ہاں یہ ضرور ہے کہ وہ البحر۔ اندر کا مسئلہ ہو یا مصر پر مغربی ممالک کی یلغار کا، امریکی امداد کا قیضہ ہو یا یوم جمہوریہ کی تقریب، محمد حسن عسکری نے جب بھی لب کشائی کی، اپنے آپ کو پاکستانی اور پاکستان کو مسلمانوں کی نظریاتی مملکت سمجھا۔

”دوسری جنگ عظیم کے بعد سیاسی اور معاشی شکستگی سے مجبور ہو کر یورپ نے مشرق کے بہت سے ملکوں کو آزادی تو دے دی مگر یورپ کی حرص و آرز میں کوئی کمی نہیں آئی۔۔۔۔۔۔ جب سے مشرق نے معاشی وسائل کے سلسلہ میں خود اختیاری کا اصول قائم کرنا شروع کیا ہے۔ یورپ چونکا ہو گیا ہے۔ اب یورپ مشرق پر اپنی شہنشاہیت بلا واسطہ یا بالواسطہ پھر سے مسلط کرنا چاہتا ہے چنانچہ مشرق کو

یہ سمجھانے کی کوشش کی جا رہی ہے کہ مشرق کے لوگ اتنے درماندہ ہیں کہ مغرب کی امداد ہی نہیں بلکہ مغرب کی سرپرستی اور نگرانی کے بغیر بھی زندہ نہیں رہ سکتے دوسرے لفظوں میں یوں کہیے کہ مشرق اور خصوصاً اسلامی مشرق کو خود آگاہی کا جو پیغام اقبال جیسے لوگوں نے دیا تھا، مغرب ہمیں معیار زندگی کی افہم پلا کر اسے ہمارے ذہن سے محو کر دینا چاہتا ہے۔“

(محمد حسن عسکری، شعور کی جنگ، "امروز" لاہور ۲۸ مارچ ۱۹۵۸ء)

معیار زندگی کی افیون "یونیسکو" کی دسات سے پلائی جا رہی ہے ابھی مشرق، مغرب کے سیاسی استحصال سے مکمل طور پر آزاد بھی نہ ہو پایا تھا کہ ۱۹۴۵ء میں "یونیسکو" کا آئین شائع ہوا۔ اس آئین میں قیام امن کے لئے دنیا بھر کے انسانوں کے کلچر کو سمجھنے کے نیک ارادوں کا اعلان کیا گیا مگر کلچر کے مفہوم کو کم و بیش مادی خوشحالی تک محدود کر دیا گیا۔ تین سال بعد ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ نے احتجاج کیا کہ لفظ کلچر انتہائی لاپرواہی سے استعمال کیا جا رہا ہے۔ ایلیٹ نے یہاں تک کہہ دیا کہ کلچر یوں پیدا نہیں ہو سکتا کہ ہم پروگرام بنائیں کہ آدھی کلچر پیدا کریں اور کلچر پیدا ہونے لگے۔ "جان لینا چاہیے کہ ہم جان بوجھ کر اور اپنی مرضی کے مطابق کلچر پیدا نہیں کر سکتے کیونکہ کلچر تو کم و بیش مختلف ہم آہنگ سرگرمیوں کی پیداوار ہوتا ہے اس کے لئے شاعر سے لیکر سرکاری ملازم ہر ایک کو اپنے مقصود بالذات مسائل خلوص و دیانت کے ساتھ نپٹانا پڑتے ہیں۔"

اس پر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کو سائنسی حقائق سے بے خبری کا طعنہ دیا گیا اور "یونیسکو" کے مفکرین مصرعے اور میں کہ ہم دنیا بھر کے انسانوں کے کلچر یعنی معیار زندگی کو مغرب کے کلچر یعنی معیار زندگی کی سطح پر لے آئیں گے۔ ہمارا معیار زندگی مغرب کے معیار زندگی کے مقابلے میں صفر خیال کیا جاتا ہے اس لئے ہمارا کلچر بھی صفر ہوا، سو اوّل تو پاکستانی کلچر کے بارے میں سوچئے ہی نہیں اور سوچنا ہی پڑے تو پھر مغرب کے فارمولوں کی روشنی میں سوچئے نتیجہ یہ ہے کہ جن ادیبوں نے بھی کلچر کے موضوع پر صاف صاف اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے وہ یہی کچھ بتا پائے ہیں کہ صاحب کیا کہیں: یہ مسئلہ تو بہت الجھا ہوا ہے۔

فیض احمد فیض کی مثال لیجئے اول تو انہیں ادبی اور قومی مسائل پر جم کر لکھنے کی فرصت تھی نہ داغ، مگر جب وہ آرٹ کونسل کے معتمد بنے تو دیانت داری کی عادت سے مجبور ہو کر انھوں نے سرکاری اور نیم سرکاری اداروں

کے افسروں کی ہدایت سے بغاوت کی اور "پاکستانی کلچر" کے موضوع پر تنقید کی سے سوچا۔ ان کا مضمون "پاکستانی تہذیب کا مسئلہ یوں شروع ہوتا ہے۔"

”کریں گے اہل نظر تازہ بستیاں آباد

مری نگاہ نہیں سوئے کوثر و بغداد

اقبال مرحوم کی پہلی بات تو پوری ہو چکی یعنی پاکستان کی بستی بس گئی لیکن ہمارے اہل نظر ابھی تک

یہ طے نہیں کر پائے کہ اپنی نگاہ کو کیا کریں۔ اہل نظر کو یہ الجھن اس لئے درپیش ہے کہ ان کا کاروبار اس

شے سے بندھا ہے جسے اب سے پہلے کلچر یا تہذیب اور آج کل "ثقافت" کہتے ہیں۔

یہاں میں یہ کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ ہمارے اہل نظر کا یہ طے نہ کر پانا کہ اپنی نگاہ کو کیا کریں خود اہل نظر کی کور

چستی ہے اور اس سلسلے میں پاکستان یا اقبال کو معقول نہیں کیا جاسکتا۔ اقبال کی نثر سے بصیرت حاصل کرنا اگر اس عہد

کے ادبی فیشن میں شامل نہیں تو شاعری تو موجود ہے اور اگر "جادید نامہ" فارسی میں ہونے کی وجہ سے اردو ادیبوں

کے لئے علاقہ غیر ہے تو اردو شاعری میں بھی اس الجھن کا جواب موجود ہے۔ مثلاً یہی شعر لیجئے :

ہو تیرے بیا بال کی ہوا بجھ کو گوارا

اچھا جانے دیجئے اس قصے کو اور یہ دیکھئے کہ اس تمہید کے بعد فیض احمد فیض کیا سوال اٹھاتے ہیں :

"پاکستانی تہذیب یا کلچر جیسی کوئی شے ہے بھی کہ نہیں اور اگر ہے تو اس کی نوعیت اور حد خال کیا ہیں؟"

فیض صاحب اس کا جواب یہ دیتے ہیں کہ ہر تہذیب میں "طول عرض اور گہرائی" پائی جاتی ہے یعنی :

"قومی تہذیب کسی قوم کی ہو سکتی ہے، قوم ہوگی تو اس کی تاریخ بھی ہوگی، وطن بھی ہوگا اور معاشی

نظام بھی ہوگا۔"

جہاں تک پاکستانی تہذیب کا تعلق ہے پاکستانیوں کی قومیت کا مسئلہ الجھا ہوا ہے، تہذیب کے نقطہ آغاز

(تاریخ) کا قضیہ پیچیدہ ہے۔ اب رہ گیا جغرافیائی حدود کا مسئلہ تو وہ بھی اچھا ہوا ہے۔ فیض احمد فیض کے اس تجربے

کے ضمن میں مجھے فقط یہ کہنا ہے کہ اگر وہ مغربی تصورات کی بجائے اقبال کے تصورات کی روشنی میں پاکستانیوں کی

قوم، تاریخ اور وطن پر بحث کرتے تو یقیناً یہ الجھنیں پیدا نہ ہوتیں مضمون کے آخر میں فیض صاحب بڑے جائز

اضطراب کے ساتھ کہتے ہیں :

"لیکن اس افراتفری کے باوجود ہمارے ہاں چابکدست مصور بھی ہیں، نادر موسیقار بھی، اعلیٰ ادیب

بھی، شاعر بھی، دستکار بھی، اداکار بھی ہیں لیکن کسی کو نہیں معلوم کہ کون ان سے کیا چاہتا ہے وہ کن قدروں، عقیدوں، امنگوں، صعوبتوں، آرزؤں اور طریق حیات کی ترجمانی کریں اور کس کے لئے ان مقاصد اور منازل کا تعین اہل نظر کا کام ہے۔

یہ تو اسی تمنا کا اظہار ہے جس نے ۱۹۴۸ء میں ڈاکٹر تاثیر کے مضمون ”پاکستان میں کلچر کا مستقبل“ کی صورت میں اظہار پایا تھا مگر اس وقت تو ان کے خیالات پر غور و فکر کی بجائے ان کی نیت پر شبہ کرنے میں ہی عافیت ڈھونڈی گئی تھی۔

پل پل میں تاریخ چھپی ہے گھڑی گھڑی گردان سے ندیم

ایک صدی کی ہار بنے گی ایک نظر کی بھول یہاں

کتنی صدیوں سے ہم خسارے میں ہیں، اس کا اندازہ اس بات سے کیا جاسکتا ہے کہ ۱۹۴۸ء میں ڈاکٹر تاثیر جانتے تھے کہ پاکستان کے فن کار اپنی نظر کو کیا کریں مگر آج کے ”اہل نظر“ یہ نہیں طے کر پائے کہ اپنی نگاہ کو کیا کریں؛ کیا بھیرت کے اس زوال کی ذمہ داری ادیبوں پر عائد نہیں ہوتی؛ یہ کیوں ہے کہ بقول انتظار حسین:

”پاکستان بنے ہی ہم نے تحریک پاکستان کی تہذیبی حیثیت سے چشم پوشی اختیار کر لی اور اپنی زندگی

کے دوسرے شعبوں کو بنانے سنوارنے میں مشغول ہو گئے۔ تقسیم سے پہلے ہمیں اپنے آرٹ اور کلچر کی

عظمت کا بڑا احساس تھا، یہ احساس اب مائل بہ زوال ہے شاید اب ہم اس کی ضرورت ہی محسوس نہیں

کرتے۔ تاریخ اور آرٹ کی عظمت پر فخر کرنے کی بجائے اب ہم نے پٹ سن اور گیہوں پر نازاں

ہونا شروع کر دیا ہے۔ دراصل میں اقتصادی ترقی کے رجحان کو مطعون نہیں کر رہا ہوں، میں یہ جتنا

چاہتا ہوں کہ ہماری قوم کی تاریخ میں اب تک اقتصادی اور سیاسی ترقی کو ایک وسیلہ سمجھا گیا تھا،

اب وہ فی نفسہ مقصد بنتی جا رہی ہے۔“

(مسائل تہذیب اور پاکستان، روزنامہ بانگ حرم پشاور، ۲ فروری ۱۹۶۰ء)

قصہ یہ ہے کہ ہمارے بزرگ ادیبوں میں سے ننانوے فی صد نے تحریک پاکستان کو قیام پاکستان سے پہلے

انگریزوں اور مسلمان جاگیرداروں کی سازش سمجھا اور قیام پاکستان کے بعد ایک سیاسی معجزہ، آپ جانئے اس سائنسی

دور میں معجزوں پر اعتقاد رکھنا رجعت پسند کی بین دلیل ہے جو پاکستانی ادیب پاکستانی کلچر کے مسائل پر غور و فکر

کرنے کی بجائے جاگیرداروں کے خلاف جدوجہد میں مصروف رہے۔ اس دوران میں جب کبھی کسی ادیب کو کسی

بین الاقوامی یا قومی کلچرل تنظیم کی ملازمت کی ضرورت محسوس ہوئی پاکستانی کلچر پر خیال آرائی ہونے لگی اور پتہ چلا کہ

یہ مسئلہ تو ایک مقررہ ہے سلجھنے کا نہ سلجھانے کا فیض احمد فیض نے ایک ریڈیائی تقریر میں کہہ رکھا ہے کہ:
 ”کچھ کسی معاشرے کے اجتماعی ظاہر و باطن کو کہتے ہیں..... اور ادیب کچھ کا ترجمان ہی نہیں ناقد
 بھی ہوتا ہے، وہ عمومی ذوق کی تفسیر ہی نہیں کرتا تربیت بھی کرتا ہے۔“

ظاہر ہے کہ تحریک پاکستان کے قائدین کے خواب و خیال سے قطع نظر کر کے پاکستانی معاشرے کے اجتماعی
 ظاہر و باطن کو مغربی سانچوں میں محدود کرنے کی کوشش میں پاکستانی کچھ ایک لائیکل متحد نہیں تو اور کیا نظر آئے گا؟
 اس صورت حال پر نئی نسل کے چند حساس اور دور بین ادیب مضطرب ہیں..... اور گزشتہ چند برس سے اس
 اضطراب پر نئی اور ادبی محفلوں میں بلند آواز سے سوچ بھی رہے ہیں۔ پاکستان ان کے لئے جذباتی واردات ہے اور
 مسلمانوں کی اقدار و علامات کا زوال ذاتی مسئلہ — جمیل جالبی نے، کہ انہی ادیبوں میں سے ایک ہیں، اپنے اضطراب
 کو ”پاکستانی کچھ“ پر ایک فکرائیگر کتاب کی صورت دی یہ کتاب ان معنوں میں سچ مچ ایک نئی کتاب ہے کہ اس کا مصنف
 اس بات پر کہ مغربی اصطلاحات کے مطابق پاکستانی نہ تو کوئی قوم ہیں اور نہ ہی پاکستانی کوئی ملک ہے، شرماتے،
 بغلیں جھانکتے یا بین السطور پاکستان کی تعمیر میں مغربی خرابیوں کا مفہوم پیدا کرنے کی بجائے قوم اور ملک کے مغربی
 تصورات کو خیر انداز میں رد کرتا ہے :

”انیسویں صدی کی اصطلاحات کے مطابق پاکستان ذرا دیر کے لئے ایک عجیب و غریب ملک نظر آتا
 ہے۔ یہاں قوم کا تصور اصطلاح پر پورا نہیں اترتا مثلاً ہمارا ملکی جغرافیہ دو حصوں میں تقسیم ہے اور
 ملک کی علاقائی زبانیں مختلف ہیں اور قومی زبانیں دو ہیں۔ اس اعتبار سے پاکستان کو سامنے رکھتے
 ہوئے انیسویں صدی کے تصور قوم میں ترمیم کی ضرورت محسوس ہوتی ہے وہ لوگ جو ہندی مسلمانوں کی
 تاریخ اور مزاج سے واقف نہیں ہیں ذرا دیر کو حیرت میں پڑ جاتے ہیں لیکن جس خواہش، جس
 جذباتی و تاریخی عمل نے اس ملک کو جنم دیا ہے وہ آج بھی اتنا ہی قوی اور شدید ہے جتنا کبھی
 سے پہلے تھا۔ فرق صرف اتنا ہے کہ اپنے مسائل کو قومی نقطہ نظر سے حل نہ کرنے کے سبب اور نظام
 اقدار و خیال کے منتشر ہو جانے کے باعث قوت سیات افرودہ ہو گئی ہے..... اس دور میں جب
 ناصی گھٹ رہے ہیں جغرافیہ کا قدیم تصور بھی اس کے ساتھ بدل رہا ہے..... پاکستان کے جغرافیہ کو
 دیکھتے ہوئے انیسویں صدی کے قدیم تصور پر بھی نظر ثانی کرنا ہوگی..... اب فاصلوں کے گھٹنے سے خیال کی
 ہم تیزی کے ساتھ پھیلائی جاسکتی ہے اور اس اعتبار سے پاکستان دنیا کا پہلا ملک ہے جہاں بین الاقوامی

طرز حکومت کا پہلا تجربہ کیا گیا ہے :

اس طرز فکر کی بدولت جمیل جالبی، انتظار حسین اور سجاد باقر رضوی د پاکستانی تہذیب کا مسئلہ مطبوعہ سالنامہ ادب لطیف (۶۷۳) کی طرح ترقی پسندوں یا نئے ادب والوں کے انداز نظر کو رد کر کے اپنا رشتہ اقبال کی فکر سے جوڑتے ہیں لیکن آگے چل کر مذہب اور کلچر کی بحث میں فکر اقبال کے علاوہ ہندی مسلمانوں کی نشاۃ ثانیہ کی تحریک کی بنیاد ہی کو ذہنی فریب قرار دے ڈالتے ہیں۔

جمیل جالبی نے مذہب اور کلچر کی طویل بحث میں اس سوال کا جواب ڈھونڈنے کی کوشش کی ہے۔ ”کیا مذہب کی ہمیں آج بھی ضرورت ہے اور اگر ہے تو اس کی کیا نوعیت ہے؟ کیا مذہب زندگی کے نئے تقاضوں کی پیچیدہ گتھیاں سلجھانے کی اب بھی اہلیت رکھتا ہے؟..... کیا مذہب ہماری معاشرتی، سیاسی اور معاشی ترقی میں رد وے انگارہ ہے یا وہ ہمیں آگے بڑھانے میں ایک فعال قوت کا درجہ رکھتا ہے؟“

بظاہر جالبی صاحب نے مسلمان اہل نظر کے مختلف رویوں کو غیر جانبداری سے پیش کر کے اجتہاد کی ضرورت پر زور دیا ہے مگر فی الحقیقت ان کے خیال میں اس سوال کا جواب نفی میں ہے اس سلسلے میں ان کی جانبداری کا اندازہ ان کی چھ سات سال پہلے کی ایک تحریر سے کیا جاسکتا ہے :

”کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ مذہب کو ایک بار پھر اپنا لینے سے معاشرہ میں بڑی تبدیلیاں ہوں گی اور ایک نئی زندگی کے امکانات تازہ ہو سکیں گے۔ یہ خیال بھی غلط ہے گذشتہ سو سال کے عرصہ میں مذہب لوگوں کے لئے ذہنی اعتبار سے ”قابل قبول“ نہیں رہا ہے۔ سائنٹیفک نظریات نے عقائد کی منزل کو متزلزل کر دیا ہے اور اس طرح انسانی نظریات کی کایا کلپ ہو گئی ہے اب مذہب عبادت تک تو محدود رہ سکتا ہے لیکن سماج کی ترقی پذیر قوتوں کا اضافہ اس کے بس کا روگ نہیں :“

(نیا دور کراچی، ۶۷۵ صفحہ ۸)

جمیل جالبی اس خیال پر ابھی تک قائم ہیں چنانچہ اجتہاد کی ضرورت کا احساس دلاتے ہوئے انہوں نے لکھا ہے کہ ہندی مسلمانوں نے گذشتہ سو سال میں اسلاف کے کارناموں پر فخر کرنے کے سوا کچھ نہیں کیا سرید سے لیکر اقبال تک کا اجتہاد ان کی نظر میں ذہنی فریب ہے ان لوگوں نے ،

”ذہنی طور پر یہ طے کر لیا کہ تصور حقیقت کو تو اسی طرح باقی رکھا جائے اور اس میں کئی قسم کی تبدیلی نہ کی

جائے اور مغرب کے سائنسی علوم جو مغرب نے ہم سے سیکھ کر آگے بڑھائے ہیں، دوبارہ سیکھ کر اپنے اندر جذب کر لئے جائیں اس طرح ہمارا دین بھی باقی رہے گا اور دنیا بھی آجائے گی۔ یہ ایک نیا فریب ہے۔“

مصنف کا نقطہ نظر یہ ہے کہ ہمارے تصور حقیقت اور مغرب کے تصور حقیقت میں اختلاف ہے ہماری مابعد الطبیعیات اور مغرب کی مابعد الطبیعیات مادہ کو حقیقت اول ماننے کی بنیاد پر قائم ہے اس لئے ہم اپنی مابعد الطبیعیات پر قائم رہتے ہوئے مغرب میں مرد جبر سائنسی علوم کو اپنے اندر جذب نہیں کر سکتے لہذا ترقی بھی نہیں کر سکتے۔ اقبال نے اپنے ایک خطبہ (اسلامی کلچر کی روح) میں اسپینگر کے نظریہ کلچر پر تنقید کرتے ہوئے اس مفروضہ کو رد کر رکھا ہے اور میں اس وقت یہ سوچ رہا ہوں کہ جالبی صاحب کی توجہ اس خطبے کی طرف مبذول کرواؤں یا محمد حسن عسکری کے مضمون ”روایت کیا ہے؟ کی طرف :

”مغرب میں اس سوال کا جواب صرف ایک شخص نے دینے کی کوشش ہے اور مغرب اس شخص کی بات سننے سے انکاری ہے بلکہ مطلب دینے گینوں سے ہے وہ دیکھتے ہیں التوحید واحد۔ مابعد الطبیعیات صرف ایک ہی ہو سکتی ہے۔“

عسکری صاحب ”مغرب والے تو“ دیوانہ بکار خویش ہتیار“ کے مصداق نہیں بنتے مگر یہ ہمارے جالبی صاحب کیوں نہیں بنتے؟ — دیر آید درست آید، جب بھی نہیں گے آپ کی طرح اقبال کے ہمنوا بن جائیں گے؛

”مگر انسانی تاریخ ایک وحدت ہے اور اگر ہم نے یورپ کو بہت کچھ دیا تو اب ہمارا فریضہ ہے کہ انسانی ترقی کی مشعل مرتے ہوئے یورپ کے ہاتھ سے گرنے نہ دیں بلکہ بڑھکے سنبھال لیں۔“

(محمد حسن عسکری، شعور کی جنگ، امر دہ لاہور ۲۸ مارچ ۱۹۵۷ء)

مذہب اور کلچر کی بحث کے دوسرے حصے میں جمیل جالبی نے مسلمانوں کی مذہبی فکر کے تنقیدی جائزے کو سر بید سے شروع کر کے اپنے آپ کو ایک سو سال میں محدود کر لیا ہے وہ بہت سے دوسرے ادیبوں کی طرح اس غلط فکری کا شکار ہیں کہ ہماری مذہبی فکر میں بیداری اور اس کے نتیجے میں اجتہادی سرگرمیاں مغربی اثرات کے تحت شروع ہوئیں حقیقت یہ ہے کہ شیخ احمد مرہندی سے اس کام کا آغاز ہوتا ہے اگر انگریز حاکم بن کر ہم پر مسلط نہ ہوتے تب بھی نئے حالات کے تحت اجتہادی سرگرمیاں جاری رہتیں۔ اگر جالبی صاحب مذہبی فکر کا جائزہ لیتے وقت انگریزوں کے سیاسی اور تہذیبی تسلط کے علاوہ دوسرے عوامل کو بھی مد نظر رکھتے تو اقبال کے ساتھ انصاف کی توقع کی جا سکتی تھی۔

موجودہ جائزے میں انھوں نے اقبال کے فکری کارناموں کو اتنی اہمیت بھی نہیں دی جتنی مولانا ابوالکلام آزاد،

علامہ مشرقی، مولانا مودودی اور غلام احمد پر دیر جیسے مذہبی صحافیوں کی صحافتی خیال آرائیوں کو دی ہے۔ تعجب انگیز بات یہ ہے کہ اقبال فردوسی کے اس دور میں سانس لینے کے باوجود جمیل جالبی نے محض اس ظاہر داری کی بناء پر غلام احمد پر دیر کو اقبال کا جانشین قرار دے ڈالا کہ ”طلوع اسلام“ کے پہلے شمارے کے سرورق پر اقبال کی تصویر تھی اور پیشانی پر بیادگار علامہ اقبال کا نعرہ، حالانکہ اقبال کی مذہبی فکر کے حقیقی اثرات ڈاکٹر غلام جیلانی برق (دوقرآن)، خلیفہ عبدالحکیم (نکر اقبال)، ڈاکٹر جاوید اقبال (پاکستان کی فکری اساس)، اور پروفیسر محمد عثمان (اسلام پاکستان میں) کے ہاں دیکھے جاسکتے ہیں۔ اسی طرح انھوں نے شاید اس لگاؤ کے پیش نظر جو مولانا شبلی کو نوجوان ابوالکلام کی ذات سے تھا۔ ابوالکلام کو شبلی کا پیر و قرار دے ڈالا۔ حالانکہ مذہبی فکر کے ارتقاء کے آئینے میں شبلی اقبال کے پیشرو نظر آتے ہیں۔

کتاب کے پہلے باب میں مصنف نے آزادی کے بعد ہمارے ملی احساس کے زوال کی بحث ختم کرنے سے پہلے قاری کو متوجہ کیا ہے :

”ان لوگوں کی فکر کا افلاس ملاحظہ فرمائیے جو اپنی تاریخ، اپنی روایت اور اپنے ذہنی ماحول کو چھوڑ کر گھبراہٹ، ہرج و مرج اور ہڑپہ میں اپنے تہذیبی رشتے تلاش کرتے ہیں“

اس انداز نظر سے ادب کا مطالعہ کریں تو جیلانی کا مران کا زاویہ نگاہ پیدا ہوتا ہے جس کی رو سے وہ میراجی اور قیوم نظر کو ہندوستانی قومیت کا نمائندہ قرار دیکر اپنی ادبی روایت میں شامل کرنے سے انکاری ہیں۔ اس رقیے پر شدید نکتہ چینی کرتے ہوئے محمد صفدر نے اقبال کی مثال پیش کی ہے جنھوں نے ”جاوید نامہ“ میں بھرپور ہری، گوتم بدھ اور شکر اچاریہ (جہاں دوست) کا ذکر عقیدت اور اپنائیت سے کیا ہے اور جو اردو کے ملائیت زدہ ادیبوں کے برعکس مسلمانوں کی آمد سے پہلے کی چار ہزار سالہ تاریخ کو رد کر کے سرزمینِ دھن سے غداری کے مرتکب نہیں ہوتے۔ اس ضمن میں اس بات کو نظر انداز نہ کرنا چاہیے کہ زمینی رشتہ، زمین پر بسنے والوں کے خیالات عقائد کے حوالہ سے ہی بامعنی بنتا ہے۔ محمد صفدر نے اقبال کا واسطہ دے کر چار ہزار سالہ تاریخ کو میراجی

کی طرح قبول کرنے کی دعوت دی ہے اس لئے آئیے اقبال ہی سے رجوع کریں۔

”جاوید نامہ“ کے آخری حصے (سفر بے نژادوں) میں اقبال، جاوید سے مخاطب ہیں :

مادرت درس نختیں با تو داد غنچہ تو از نسیم اد کشاد
از نسیم اد ترا ایں رنگ و بوست لے متاع با بہلے تو از دست
لے پسرا ذوق نگہ از من بیگر سوختن در لالہ از من بجیر

چنانچہ اقبال نہایت اندیشہ اور کمال جنوں کے ساتھ حقائق ابدی (یعنی توحید اور انسانی اخوت) کو پاکستانی کلچر کی اساس ٹھہراتے ہیں اور قرار دیتے ہیں کہ :

عناصر اس کے ہیں روح القدس کا ذوق جمال

عجسم کا سخن طبیعت، عرب کا سوزِ دروں

اس طرز فکر کو رہنما بنایا جائے تو زمین سے رشتہ باشندوں کے عقائد و خیالات ہی کے حوالے سے بامعنی

ہے۔ اقبال نے اپنے ذوق نگہ کی رہنمائی میں شکر اپاریہ کو رومی کی شاگردی کرتے ہوئے دکھایا ہے اور میراجی کے پیر و شاعروں کے ہاں گوتم بدھ اگر زندگی کی ہمہ گیر بے معنویت ”اور“ لایعنیت کے طوفان بدتمیزی کی نمائندگی بدولت پسندیدہ ہے تو اقبال کے ہاں اس بنا پر :

مئے دیرینہ و معشوقِ جواں چیزے نیست پیش صاحبِ نظراں حورِ جہاں چیزے نیست
بگذر از غیب کہ ایں دہم و گماں چیزے نیست در جہاں بودن در تن ز جہاں چیزے نیست
راحتِ جاں طلبی، راحتِ جاں چیزے نیست در غم ہم نفساں اشکِ رواں چیزے نیست
حسنِ رخسار دے ہست و دے دیگر نیست حسنِ کردار و خیالات خوشاں چیزے نیست
(جاوید نامہ - طاسین گوتم)

مگر اختر احسن تو کہتے ہیں کہ اقبال گوتم بدھ کو سمجھ ہی نہ سکے۔ اقبال گوتم بدھ کو سمجھ سکے ہوں یا نہ سمجھ سکے ہوں جب اختر احسن ہاتھ بدھ سے متاثر ہو کر کہتے ہیں :

جیسا بھی ہو حال اللہ اللہ جتنا بھی ہو مال مست رہنا

لوہم نے بھی رنگ کوتیا گا بدھ لُجی ہم نے بھی زدو پہنا

تو تشریحی نوٹ کے باوجود میں نہیں سمجھ پاتا۔ اس کے برعکس جاتا بدھ ہی کی مورتی ٹوٹ جانے پر جب اعجاز حسین بٹالوی کہتے ہیں :

” لیکن اس عجیبے کو توڑ کر ہم ان اقدار سے ناطہ تو نہیں توڑ رہے جو زندگی کو مادی اقدار سے ماورایک اور حقیقت کی طرف لے جانا چاہتی ہیں۔ کہیں یہ نہ ہو کہ ہم نے فیصلہ کر لیا ہے کہ راہباناہ زندگی کا حق اور بے تعلقی کا راستہ ہماری جاہ پرستی اور مادی ترقی کے راستے میں حائل ہو رہا ہے۔“

تو میں سمجھ جاتا ہوں کہ بات پاکستانی تہذیب کے مستقبل پر ہو رہی ہے۔

بہر حال اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ جیل جالبی نے پاکستانی کچھ کے مسائل کو ”کلچرل شوک“ محدود رکھنے کی بجائے قومی یک جہتی سے لے کر مادی ترقی اور ذہنی آزادی تک بہت سے اہم موضوعات پر قلم اٹھایا ہے اور صرف قلم ہی نہیں اٹھایا بلکہ ہمصر پاکستان کے حوالے سے ان مسائل پر صداقت احساس اور جرأت اظہار کے ساتھ بحث کی ہے۔ محمد حسن عسکری نے اس خواہش کا اظہار کیا ہے کہ جیل جالبی نے :

” مذہب اور کچھ کے تعلق اور خود مذہب کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس پر دوبارہ غور کر لیتے تو بہتر ہوتا۔“

ضرورت اس بات کی ہے کہ اس کتاب کے سارے مطالب پر جیل جالبی بھی دوبارہ غور کریں اور اردو ادیب بھی۔ اگرچہ اردو ادیبوں سے اس کی توقع نہیں ہے کیونکہ تاثیر سے جاوید اقبال تک جس نے بھی اس سلسلے میں غور فکر کی دعوت دی ہے، اس کے خیالات سے خوف کھا کر ہمارے ادیبوں نے الٹا بے چارے کی نیت پر شبہ کیا ہے۔

ہمارے ادب کے آفاقی رشتے

(شاعری کے حوالہ سے)

ڈاکٹر سید ابوالخیر کشفی

آفاقیت بڑے ادب کی بنیادی صفت ہے۔ انسانیت کے عظیم ذہن جس افق پر اپنے فکر و احساس کی عزیز ترین ستارے عالم انسانیت کے حضور پیش کرتے ہوئے زمان و مکان کے قیود کو توڑ دیتے ہیں وہ نئون لطیفہ کا انقباض ہے اور بالخصوص ادبیات کا بڑا ادیب اپنے عہد کی پیداوار، اپنی قوم کا فرد اور اپنی روایات کا پروردہ ہوتے ہوئے اس جہاں تازہ کی تخلیق کرتا ہے جو رنگ و دھن سے نہیں بلکہ انکار تازہ اور خون دل سے پیدا ہوتا ہے۔

”آفاقیت کسی فن باپے کی وہ خصوصیت ہے جس کی بنا پر اس کی معنویت کسی مخصوص واقعہ، صورت حال، مقام، زمانے اور شخص کی حدود کو توڑتی ہوئی اپنے آپ کو اس آفاق اور کائنات پر محیط کر دیتی ہے۔“ اقبال کی نظم مسجد قرطبہ کسی ایک مسجد سے متعلق نظم نہیں ہے بلکہ وہ اسلام کے تصورِ جمال اور جمالیاتی قدردن پر خلافتِ تہجد ہونے کے ساتھ زمان و مکان کے جبر اور انسانی ذات کے درمیان کشمکش اور انسان کی آبروریزی کی دستاویز ہے۔ شکسپیر کے اوتھیلو (OTHELLO) کا موضوع وہ ازدواجی شک و شبہ ہے جو آئے دن قتل کا محرک بن کر اخباری خبروں کو جنم دیتا ہے اور بس اوتھیلو نے کسی تاریخی واقعہ کے پس منظر میں لکھا گیا۔ نہ یہ بدکاری، قتل اور خودکشی کے واقعاتی اسکان تک محدود ہے بلکہ شکسپیر نے اس موضوع کو انسان اور حیاتِ ارضی کی ایک آفاقی صداقت کے درجہ تک پہنچا دیا۔

آفاقیت کی تخلیق اسی وقت ممکن ہے جب فنکار زندگی کو ایک کل کے طور پر دیکھ سکے۔ سعدی کی گلستان کے مختلف ابواب زندگی کے مختلف پہلوؤں کی نقش گری کا درجہ رکھتے ہیں۔ بادشاہوں کا مدد گزر گیا مگر گلستان میں شاہوں کے واقعات انہی سطح سے ابھر کر ہماری زندگی کے مسائل بننے کی تاب دکوانا ہی رکھتے ہیں! اپنے ادب کی حالیہ مثال کے طور پر میں سعادت حسن منٹو کا حوالہ دینا چاہتا ہوں۔ تو اور کتنی شگوار جیسے انسانوں میں جنس کا مسئلہ منٹو کی پوری دنیا معلوم ہوتا ہے مگر منٹو کی کھول دواور ٹھنڈا گوشت

میں ہی مسئلہ انسانی زندگی کے مددگار پہنچوں اور انسانی فطرت کے خیر و شر سے ہم آمیز اور ہم آہنگ ہو کر ادبی ترفع (SUBLIMATION) کے عمل کا مثال بن جاتا ہے۔

اب تک جو کچھ عرض کیا گیا وہ فحکا کی فنی عظمت اور قد و قامت کی نسبت سے عرض کیا گیا ہے۔ اس گفتگو کا دوسرا پہلو یہ ہے کہ ادب کی آفاقیت کی تشکیل میں کئی اور عناصر بھی کار فرما نظر آتے ہیں جو موضوع کی عظمت اور ہمہ گیری ادب کی آفاقیت کی ایک بنیاد ہے۔ کانٹ نے حسن کو تئیں کے ساتھ اور ترفع اور رفعت کو لامحدود کے ساتھ۔ دالبرٹ کیا تھا۔ ادب کی صفات اور خصوصیات کا اظہار یقیناً زبان کے وسیلے سے ہوتا ہے اور عظمت ادب کے خارج کا یقیناً زبان پر گرفت سے گہرا تعلق ہے لیکن عظیم تصورات طاقت اور الہامی جذبہ اور کلیت یا مجموعیت کے بغیر ادب آفاقی نہیں بن سکتا۔ ان عناصر کے بغیر صرف قدرت زبان اس سطح سے بلند نہیں ہوتی۔

آپ کے پاؤں کے نیچے دل ہے اک ذری آپ کو زحمت ہوگی

ذرا ڈال دے اپنی زلفوں کا سایہ مقد کسی کا بہت نادر ہے

زلف الجھے گی تو شائے سے سلج جائیگی دل جو الجھے گا تو کوئی نہیں سلجائے گا

اور جب عظیم تصورات اور زندگی کا وسیع تر مطالعہ و مشاہدہ زبان سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے تو شاعری اس سطح پر ناز نظر آتی ہے۔

لے سانس بھی آہستہ کرنا رک ہے بہت کلم آفاق کی اس کارگر شیشہ گری کا

میر

سے کہاں تنہا کا دوسرا قدم یا رب ہم نے دشت امکان کو ایک نقش پایا

فائب

یہ کائنات چھپاتی نہیں منیر اپنا کہ ذرہ ذرہ میں سے ذوق اشکلائی

کچھ اور ہی نظر آتا ہے کار و بار جہاں نگاہ شوق اگر ہو شریک۔ مینائی

اقبال

کائنات کی وحدت کا عرفان انسان حیات اور کائنات کے رشتے کا ادراک اور خالق و مخلوق کے تعلقات کی جہنیں اگر کسی

انسانی گروہ کو اپنے ثقافتی ورثہ کے طور پر حاصل ہر جہاں کو اس کے شعر و ادب، فن تعمیر اور دوسرے فنون لطیفہ میں آفاقیات کا جلوہ مختلف سطحوں پر بے نقاب نظر آئے گا۔ اس انسانی گروہ کے بڑے فنکار آپ کو کلہ و بار جہاں کو نئے انداز سے دیکھنا سکھائیں گے اس کے متوسطہ طبقہ کے فنکار آپ کو آفاق اور انسان کی وحدت کے گیت گاتے نظر آئیں گے اور اس کے مام مکھنے والوں اور فنکاروں کے ہاں بھی جغرافیائی حدود و ٹوٹتی ہوئی نظر آئیں گی۔ دنیا میں کہیں بھی علم نہ رہا ہو اس کے ادیب اور شاعر اس ظلم کے خلاف لب کثا نظر آئیں گے۔ امیرِ مینائی کا شعر اسی پس منظر میں پڑھئے تو اندازہ ہو گا کہ نہایت درجہ شہرت اور مقبولیت کے باوجود یہ شعور متبدل کیوں نہیں معلوم ہوتا ہے۔

خنجر چلے کسی پہ ٹپرتے ہیں ہم امیر سائے جہاں کا درد ہائے ہلکے میں ہے

اعداد و بزرگ عظیم پاک و ہند کی دوسری زبانوں کے مسلمان ادیبوں کے ہاں آپ کو یہ آفاقیات اور بین الاقوامی نقطہ نظر کم و بیش ہر جگہ نظر آئے گا۔ جنگِ طرابلس، جنگِ بلقان اور عدالتِ عثمانیہ کے زوال سے لے کر کشمیر، دیتنام، فلسطین، الجزائر، اریقہ، افغانستان، بنگلہ، چیکو سلوواکیہ اور اب پولینڈ کے منظموں تک۔ ہر جگہ اور ہر ملک کی تحریک آزادی کی معادلت ہائے اہل ظلم نے اپنی آواز اور فن کے ساتھ کی ہے۔

میرؔ اس مفرد منہ کی صداقت اس وقت آپ پر اور روشن ہو جائے گی جب بزرگ عظیم کی مختلف زبانوں میں لکھنے والے مسلمان اور غیر مسلمان ادیبوں کی تحریروں کا جامع جائزہ اس نقطہ نظر سے لیا جائے، برصغیر کے ذہن و فکر کو اسلام نے اس درجہ متاثر کیا ہے کہ بہت سے غیر مسلم فنکاروں کے ہاں فکر کی عالم گیریت اسلامی آثار و اثرات سے عبارت ہے۔ یہ ہر گز نہیں کہہ سکتا ہوں کہ غیر مسلموں کے یہاں یہ آفاقی نقطہ نظر اور انسانی محبت و عظمت کے تصورات نہیں ملتے۔ کہنا یہ ہے کہ مسلم معاشرہ اور فنکاروں کے ہاں یہ رجحان بہت عام اور قوی نظر آتا ہے۔ میں حسان بن ثابت، سعدی، مولانا، رستم، حافظ، خسرو، میر، غالب، اقبال، جالسی اور نذرا اسلام کی طرح ہومر، کالی داس، گوٹے، شکسپیر اور دانتے سے بھی دست بردار ہونے کے لئے تیار نہیں۔ لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ ان بڑے فنکاروں میں سے بعض ایک آفاقی ورثہ سے خودی کی وجہ سے کہیں کہیں جس سطح تک گرجاتے ہیں اسکی تادیل کچھ ایسی مشکل نہیں۔ میں صرف دانتے کی مثال دوں گا۔

اب میں آج کے موضوع کے تین الفاظ کے بارے میں کچھ عرض کرنا چاہتا ہوں پہلا لفظ تو ”مہائے“ ہے۔ میری ماوری زبان پوری ہے جسے ہائے بزرگوں کی طرح مخدوم مکرم و اکثر سلیم الزماں صدیقی آج بھی کچی بولی کہتے ہیں لیکن ادب کی سطح پر اردو ادب میر کی زندگی میں پہلے آیا۔ پاکستان کی نسبت سے میں ”مہائے ادب“ کے دائرے میں قوی زبان اردو کے ادب کے علاوہ تمام پاکستانی زبانوں کے ادبیات کو بھی شامل کرتا ہوں پشتو، پنجابی، سندھی، بلوچی، سرائیکی، شنا، منہکو اور گجراتی وغیرہ تمام زبانوں کے ادب میں ہیں یہ

آفاق عامر نظر آتے ہیں کیونکہ زبانوں کے اختلاف کے باوجود ان تمام زبانوں کے ادیب اسی انسانی گروہ کے فرد ہیں جسے آفاقیت اپنے درجہ کے طور پر ملتی ہے۔ ان ادیبوں نے تو اسی آفاقیت کے پرچار کی خاطر زبانوں کی دیواریں بھی توڑ کر ہیں زبان کے مسلک پر غور کرنے کے لئے ایسا مثبت نقطہ نظر عطا کیا ہے جس سے آج ہم میں سے بہت سے محروم ہیں۔ سعادت یار خاں رنگین اور انشا نے اردو، فارسی، پنجابی، کشمیری، سرائیکی اور دوسری زبانوں میں شعر کہے ہیں۔ حضرت بھل سرست فارسی میں آشکارا اور خدائی تخلص کرتے تھے۔ پنجابی اور اردو میں بھل سرست اور سندھی میں بھو۔ اقبال نے اپنے پیغام کی اشاعت کے لئے فارسی، اردو اور انگریزی سے کام لیا۔ کاش میں تمام پاکستانی زبانوں کے حوالے سے گفتگو کر سکتا لیکن اس باب میں خامصا عاجز ہوں اس لئے اردو کے علاوہ پنجابی اور سندھی شاعری کے مختصر حوالوں تک بات کو محدود رکھوں گا۔ دیے خوشحال خاں کی عظمت سے تو ہمیں ہلکے قوی شاعر اقبال نے آشنا کرایا تھا اور اس سلسلہ کی آخری کاوش جناب خاطر غزنوی کا ترجمہ دستار نامہ اور جناب نعیم نقوی کی کتاب خوشحال خاں تنکنا اور اقبال ہے جس میں انہوں نے مسلسل مثالوں کے ذریعہ خوشحال خاں کو اقبال کا پیشرو قرار دیا ہے۔ دوسرا لفظ آفاق ہے۔ اس اصطلاح کے سلسلہ میں جو کچھ عرض کریں گا اس سے یہ بات آشکارا ہو جائے گی کہ ہلکے ادب کے آفاقی رشتوں میں سب سے اہم رشتہ بلکہ تمام رشتوں کی اساس کون سا رشتہ ہے۔

آفاق: افق کی جمن ہے۔ افق کسے کو کہتے ہیں جو کچھ زمین اور آسمان کے اطراف سے نظر آئے وہ افق ہے ابن فارس کے مطابق افق کسی چیز کے اطراف و جوانب کے درمیان کی وسعت اور انتہائی بُعد کا نام ہے۔ یہ بات بھی اہمیت رکھتی ہے کہ انتہائی بُد بھی ایک ہی رشتہ میں پر یا ہوا ہوتا ہے۔ قرآن پاک کی آیت ہے۔

سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الْآفَاقِ وَفِي الْغُصْبِ

(ختم السجدة - آیت ۵۲)

”ہم عنقریب انہیں اپنی آیات ان کے گرد و نواح (دنیا کے اطراف و جوانب) میں اور خود ان کے نفس (ذات) میں دکھا دیں گے۔“

اس آیت سے آفاق کے معانی اپنے تمام مفہیم کے ساتھ ہمارے سامنے آ جاتے ہیں۔ آفاق میں خدجی کائنات، حیات انسانی انسان کی دنیا، کوی اور بین الاقوامی حوادث، اصطلاحات سب شامل ہیں آفاق کے اس مفہوم کے پیش نظر ادب کی بین الاقوامیت اور بین الاقوامی رشتے بھی اس موضوع کا حصہ بن جاتے ہیں۔ اس وسعت کے ساتھ ساتھ افق اور آفاق کے لفظ میں انتہائی وسعت اور بلندی کا جو بنیادی معہوم موجود ہے اسے مناسب اہمیت دینے سے ادب میں علویت اور

رفت کے نکتہ کو سمجھا جا سکتا ہے۔

اس کائنات اور حیات انسانی کی دستوں میں توازن پیدا کرنے کے لئے رب المشرق والمغرب نے ایک امت وسطیٰ قائم فرمائی اور حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے طفیل یہ شرف بھی حاصل ہوا۔ مشرق و مغرب کے انفقوں کے درمیان جو بُعد ہے اسے وحدت اور یکسانی میں بھی امت بدل دیتا ہے۔

قُلْ لِلّٰهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ يَهْدِيْ مَنْ يَّشَاءُ اِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيْمٍ ۚ وَكَذٰلِكَ جَعَلْنٰكُمْ اُمَّةً وَّسَطًا لِّتَكُوْنُوْا شُهَدَآءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُوْنَ الرَّسُوْلُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا
(البقرہ ۱۴۲-۱۴۳ آیات ۲-۳)

اے نبی! ان سے کہہ دیجئے کہ سب مشرق و مغرب اللہ کے ہیں اللہ جسے چاہتا ہے صراطِ مستقیم بتا دیتا ہے اور اسی طرح ہم نے تمہیں ایک امت وسطیٰ بنادیا ہے تاکہ تم لوگوں (عالم انسانیت) پر شاہد ہو اور رسول تم پر شاہد ہو۔

مشرق و مغرب اللہ کا ہے۔ یہ ایک فقرہ آفاقیّت اور عالمگیریت کی بنیاد محکم ہے۔ اور پھر امت وسطیٰ کا کام یہ ہے کہ وہ عدل، توازن اور توسط پر قائم ہو اور دوسروں کو عدل و انصاف عطا کرے۔ امت وسطیٰ کو اقوام عالم کے درمیان مرکزی حیثیت حاصل ہے اور اس کا فاصلہ دنیا کی ہر قوم سے یکساں ہوگا۔ اس کا تعلق سب کے ساتھ یکساں حق اور راستی کا تعلق ہوگا اور ناحق ناروا تعلق کسی سے نہ ہوگا۔

یہ ہے وہ آفاقیّت اور عالمگیریت جو مسلمان کو اپنے ثقافتی مدنیہ کے طور پر ملتی ہے۔ مسلمان کا جہاں بے حدوس ہے کیونکہ اس کا رب رب العالمین ہے اور لیں وحدت انسانی اس کا مقصود ہے۔

قرآن حکیم ہمارے ادب ہی نہیں بلکہ ہماری زندگی کے آفاقی رشتوں کا سرچشمہ ہے۔ اسی چشمہ کا یہ فیض ہے کہ ہمارے لئے یہ کائنات ایک محل کی طرح ہے اور سارے مقامات محل وقوع اور مناظر اس محل کے لاکھوں دروازوں اور کردوڑوں کھڑکیوں کی طرح ہیں اور جس دروازے اور جس کھڑکی سے دیکھئے وہی صاحب تخلیق کل نظر آئے گا۔ حضرت شاہ عبداللطیف جہانیؒ کے الفاظ میں۔

ایک قصر در ملک، کوثر لیل کشش گیر کیون

جیذاً مضمّن کریمان پرک تینذاً مضمّن صاحب سلیموں

(محل ایک ہے دروازے لاکھوں کھڑکیاں کردوڑوں، جہاں دیکھتا ہوں صاحب یعنی محبوب کھڑا ہے، اور محبوب کا یہ

جلوہ آفاقیّت کا جلوہ ہے۔

قرآن حکیم نے ہمیں جو دین عطا کیا ہے وہ اسلام ہے جسے عہدِ جاہل کے ذہنوں کی تفہیم کے لئے اسلامی نظریہ اور اسلامی نظامِ حیات بھی کہا جاتا ہے اس کا سبب غالباً یہ ہے کہ جدید ذہن مذہب کو محض عبادات تک محدود دھارتے ہیں یا مغرب کی تقلید میں زندگی کی ثنویت کے قائل ہیں کہ قیصر کا حق قیصر کو دوا اور کلیا کا حق کلیا کو۔ نظریہ حیات اور نظامِ حیات کی اصطلاحوں کے ذریعہ ان ذہنوں تک یہ بات پہنچانے کی کوشش کی جاتی ہے کہ اسلام زندگی کے ہر شعبہ میں ہم سے اپنے ضابطوں کی اطاعت کا مطالبہ کرتا ہے۔

اسلامی انداز کا آفاقیت اور ادبی تصورات و نظریات کی تشکیل سے گہرا رشتہ ہے۔ اسلام انسان کو مجبور مطلق نہیں مانتا اطفالوں اور لاسطوں کے نظریہ نفا کی فطرت کی جگہ ہمارا شاعر تو یہ کہتا ہے۔

فطرت کو دکھایا بھی ہے دیکھا بھی ہے تو نے
آئینہ فطرت میں دکھا اپنی خودی بھی

اس ادبی تصور کا گہرا رشتہ قرآن کے اس ارشاد سے ہے کہ جو کچھ آسمانوں اور زمینوں میں ہے اسے تہا سے لئے سخر کیا گیا۔
قرآن حکیم نے ہمیں جو ائمہ اور مطلقہ عطا کی ہیں وہ ہمارے ادب کے آفاقی رشتوں کا درجہ رکھتی ہیں۔
قرآن حکیم کی ایک عظیم قدر تکریمِ آدم ہے۔

وَلَقَدْ كَرَّمْنَا بَنِي آدَمَ ---- (بنی اسرائیل ۷۰)

”انہم نے انسان کو بحیثیت انسان عزت اور کرامت دی۔“

اسی آیت کی تفصیل ایک ابدی بازگشت کی صورت میں خطبہ حجتہ الوداع میں ملتی ہے۔ آیامِ جاہلیت کے دستورِ حضور نبی اکرم صلی اللہ علیہ وسلم کے قدموں تلے کچلے گئے۔ سبز کو سیاہ پر اور سیاہ کو سفید پر، عرب کو عجمی پر اور عجمی کو عرب پر کوئی فضیلت نہ رہا۔ انسان کا مرتبہ یہ ہٹھا کہ وہ دینیت وہ بزمِ امکاں بن گیا انسان تو اس آئینہ کائنات کا چہرہ ہٹھا۔

آدم خاکی سے عالم کو ملا ہے در نہ آئینہ تھا تو مگر قابلِ دیدار نہ تھا

کچھ آئینے رکھے ہوئے ہیں سر و وجود اور ان میں اپنا جشِ منافی ہے میری ذات

اسی قدر کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ انسان کے ذمیان تفریق نہیں کی جاسکتی۔ جان، عزت اور مال کے تحفظ کے باب

میں مسلم اور غیر مسلم برابر ہیں۔

اسلامی اقدار حیات کی تفصیل میں جانے کا یہ موقع نہیں صرف ان اقدار میں سے چند کی نشاندہی کافی ہے۔ "انسانی آزادی" اسلام کی ایک مستقل قدر ہے۔ انسان صرف اللہ کا عبد ہے اور اس کے سوا کسی کی محکومی اسے زیبا نہیں اس قدر نے اردو ادب اور بھاری دوسری زبانوں کے ادبیات میں کتنے ہی اسالیب کا جامہ پہنا ہے اور طرح طرح اس کا اظہار ہوا ہے۔ حریت اور "عبدیت" کا امتزاج صرف ہمارے ادب کی آفاقیت میں نظر آئے گا ورنہ اردو کے لئے توبہ ایک تضاد تھا اور ہے۔ ہمارے ہاں عبدیت بلند ترین مرتبہ آدم کا اشارہ ہے۔

چاہے تو بدل ڈالے ہیئت چمنستان کی

یہ ہستی مینا ہے، دانائے، توانا ہے

متاع بے بہا ہے درد سوز آرزو مندی

مقام بندگی دے کر نہ لولا نشان خداوندی

تعاون اور عدل بھی نہایت اہم اسلامی اقدار ہیں۔ اسلامی ادب میں ہر جگہ آپ کو انسان کے لئے عدل کا مطالبہ نظر آئے گا اور ان اقدار کے حصول کیلئے اسلام سے وابستہ فنکار انسانوں کو تعاون، اتحاد اور عمل کا سبق دیتا ہوا نظر آئے گا۔ ان اقدار نے ایک ایسی آفاقیت کی تخلیق کی ہے جس کے تحت ہمارے فنکار نے عشق کو نور حیات اور نار حیات اور ظہور و سبب ظہور کے طور پر پیش کیا ہے یا انسان کے منصب اور عظمت کو اپنا موضوع بنالیا ہے یا جغرافیائی سرحدوں کو توڑ کر وحدت سب کے حوالے سے وحدت آدم کو اپنا نشان قرار دیا ہے۔ عربی، فارسی، ہند، پنجابی، پشتو، سندھی، بلوچی، سرائیکی اور تمام ایسی زبانوں میں بن میں مسلمانوں کا تخلیق کردہ سرمایہ ادب ملتا ہے۔ یہ آفاقیت فنی محاسن اور شدید داخلی تجربے کے طور پر ابھری ہے۔ وہ شدید داخلی تجربہ جو ہر باہر کی دنیا کو فتح کرتا ہوا ایک انسان کے ملکی شمع آرزو کو دوسرے دلوں میں روشنی کر دیتا ہے۔

محبت نے عظمت سے کاڑھا ہے نور نہ ہوتی محبت نہ ہوتا ظہور

میر

آدی کے ریشے ریشے میں سما جاتا ہے عشق شاخ گل میں جس طرح بادِ بحر گاہی کا تم

اقبال

عشق چنچال دی ہڈی میں پسندا سوئی نیز جیوت سر جاندا

بلتھے شاہ

عشق فعل ہے، رب ربی ذات فاعل، عاشق اور مدے سبجہ مفعول میاں
 یہی عشق ظہور ہے، عشق سارا عشق ہو سبب و معمول میاں
 ————— دارت شاہ

جی توں بیت پائیں، سی آیتوں آھیں
 نیر من لائیں، پریاں سندی پار ڈی

————— شاہ عبداللطیف بھٹائی

محبت کی جہتیں کس طرح ملے شاہ، شاہ عبداللطیف بھٹائی، دارت شاہ، میر اور اقبال کے کلام میں ایک دوسرے
 کا ضمیر کی کرہاری راہیں منور کرتی ہیں عشق سبب ظہور ہے، عشق آدمی کے وجود کا عنصر بن جاتا ہے۔ عشق ہڈیوں کو گلا کر آدمی
 کی خاکستر سے نئے آدمی کو وجود میں لاتا ہے۔ عشق خدا کا فعل ہے۔ عشق خدا کا کلام۔ اقبال، اور عشق ہی کلام شاعر
 کو آیات قرآن کی پرچھائیں اور عکس بنا کر محبوب حقیقی سے ملانے کا وسیلہ بن جاتا ہے۔

اسلامی نظام فکر اور اقدار ہماری زبانوں کے ادب کی اساس اس طرح بنیں کہ ”زمین“ کہیں ان آفاقی تصورات پر
 غالب نہ آسکی۔ ہمارے ایک نقاد نے اردو شاعری کے مزاج اور تاریخ کو زمین کی رسیوں نے جکڑ دیا ہے۔ یہ ایک جڑوی
 صداقت ہے جو قبوٹ سے زیادہ خطرناک ہے۔ یہ سچ ہے کہ کوئی حساس شاعر اپنے عہد اپنے گرد و پیش کے طبعی ماحول
 اور رسم و رواج سے لاتعلقی نہیں رہ سکتا۔ اردو غزل اور شاعری پر فارسی اثرات غالب رہے لیکن بعد میں اردو
 غزل کی زبان اور نفا خاص حد تک فارسی گرفت سے آزاد ہوئی۔ ہماری غزل اور شاعری پر ہندی اثرات اور برہمنیت کے
 واقعات نے اثر ڈالا۔ اردو کے علاوہ پنجابی، سندھی اور دوسری زبانوں کی شاعری میں بھی ہمیں مقامی اور ہندی موسم
 بھوار اور رسوم نظر آتی ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ ہندو مذہب کی اصطلاحیں آدل اول اردو میں فارسی کے وسیلہ سے آئیں
 جیسے دیوتا، بت کہہ، برہمن، لیکن بعد میں مذہبی اصطلاحات کے ساتھ ساتھ اردو اور پنجابی شاعری میں تو نازک حقیقتوں
 کا اظہار شعرا نے عورت کی زبانی کیا ہے اور اس میں رنجش کی منکوسیت نہیں۔ یہ ہندی اثرات اردو شاعری کے بارے میں
 اردو پنجابی شاعری کے اٹھواڑہ اور بارہاں ماد میں نظر آتے ہیں۔ اردو شاعری کے سلیب، تشبیہ و استعارہ میں بھی یہ
 اثرات نظر آتے ہیں

زلف ہے تیری موج گنگا کی تل نریم اس کے اک سنا سی ہے

سب تک دھونی۔ جہانے جو گیوں کی سی رہوں بیٹھے بیٹھے در پر تیرے میرا آسن جل گیا

میت

لیکن یہ اردو اور پاکستانی زبانوں کی شاعری کا صرف ایک چھوٹا سا گوشہ ہے۔ ہمارے ادب اور شاعری میں عربستان، ترکستان، وسطی ایشیا، ایران اور دوسرے ملکوں کی ملیحات، اسالیب، مقامات اور اشیاء کا ذکر انسانی جذبات کی آفاقیت کے ساتھ ساتھ نمایاں تر ہے۔ برعظیم میں مسلمانوں کی ثقافتی تاریخ اس حقیقت کی شہادت ہے۔ اسلام ہر ملک اور ہر دور میں مسلمانوں کی قومیت کی اساس رہا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ مختلف ادوار اور ممالک کے ثقافتی تقاضوں کے پیش نظر اس کے ثقافتی اور خارجی مظاہر مختلف رہے ہیں۔ مسلمانوں نے ہر ملک اور اپنی تاریخ کے ہر دور میں ان مقامی عناصر کو اپنے نظام زندگی میں جگہ دی ہے جن کا ان کی دینی اقدار اور آفاقی تصورات سے ٹکراؤ نہ رہا ہو۔ ہولی کے گیت اردو شاعروں نے لکھے ہیں مسلمانوں نے ہوری کو ایک نیا تہوار بنا دیا اور ہولی کے رنگوں میں اللہ کے صفاتی رنگ شامل کر دیے۔ حضرت بلتھے شاہ کی ہوری پنجابی امیر اردو ہی ہیں لکھی گئی ہے۔

ہوری کھیلوں کی کہہ بسم اللہ

نام نبی کی رتن چڑھی بوند پڑھی اللہ اللہ

رنگ رنگیل ادھی کھلاوے جو سکھی ہوے فنا فی اللہ

التوا برہم پیتم بولے سب سکھیاں نے گنگوٹ کھولے

قالو بلی ہی یوں کر بولے لا الہ الا اللہ

ہوری کھیلوں کی کہہ بسم اللہ

نمن اقرب کی ہنسی بھائی من عزت نعت کی کوک شائی

نتم وجہ اللہ کی دھوم مچائی دہج دربار رسول اللہ

یہ ہمارے ادب کے آفاقی رشتوں کی قوت ہے کہ ہوری کی فضا ہی بدل گئی۔ خود ہمارے عہد میں نگار بھائی

کے گیتوں کی فضا کو میں اسلام رنگ اور اسلام میں کہتا ہوں: جمیل الدین عالی کے بدلتی دوہوں میں ہندی دوہوں

کی شدید جنسیت کی جھلک بعد میں کویتا پاکستانی اور پھر دھرتی کی کویتا کا نقش بن گئی۔

برعظیم کے اسلامی فن تعمیر میں عجم کے "حسن طبیعت" عرب کے سوز و درد، ہمارے ساتھ برعظیم کے اثرات بھی ملتے ہیں

مستند ہندوستانی قومیت کے داعی ڈاکٹر مہا بدھ حسین بھی اس حقیقت کو تسلیم کرتے ہیں اور مجبوری طور پر یہ دعویٰ درست ہے کہ مسلمانوں نے عربی، ایرانی اور ہندوستانی عناصر کو اپنے دینی، اجتماعی اور ثقافتی مقاصد کو سامنے رکھتے ہوئے اپنے فنی تعمیر میں ہم آہنگ کر دیا۔ یہی عمل ہمیں برعظیم کے دوسرے فنون لطیفہ میں بھی نظر آتا ہے۔ مگر ہمارے بعض نقاد صرف دھرتی سے رشتہ استوار کرنے کی کوشش میں اس حقیقت کو فراموش کر دیتے ہیں۔ بعض دوسرے نقادوں کے نزدیک ”کوہ طور“، ”ناران“، ”جیحوں“، ”دجلہ“، ”فرات“ کی موجودگی اس بات کا ثبوت ہے کہ ہماری شاعری کا گرد و پیش کی زندگی سے کوئی علائقہ نہ تھا اور اگر تھا بھی تو ایک گمراہ راستہ۔

یہ حضرات ایک واضح تاریخی حقیقت کو نظر انداز کر دیتے ہیں یعنی اس عہد کے مختلف ملکوں کے مسلمانوں کا باہمی رابطہ اور رشتہ مسلمانوں کی برادری ایشیا اور افریقہ میں پھیل ہوئی تھی جس کو اپنی مشترک روایات و اقدار عزیز تھیں۔ تاریخ کے اولین ادوار میں ہر قوم اپنی ایک ”دیو مالا“ مرتب کر لیتی تھی تاکہ اسے اپنی وحدت کے لئے استعمال کیا جائے۔ مسلمانوں کو دیو مالا کی ضرورت نہیں پڑی۔ وہ تو خود تاریخ کا عہد نو ہیں۔ ان کی تاریخ و روایات و اقدار نے دیو مالا کی جگہ لے لی اور یہی روایات و اقدار ان کی زندگی کے آفاقی رشتوں کی حیثیت رکھتی ہیں۔ ادب بھی زندگی کا گوشہ ہے بلکہ زندگی کا لب اظہار۔ اسی لئے یہ آفاقی رشتے ہمارے ادب کی قدربن گئے، یا یہ قدربن ہمارے ادب کے آفاقی رشتوں کی اساس بن گئیں۔ یہ حقیقت دو پہلو ہے اسی لئے دونوں طرح کہی جاسکتی ہے۔

پھر ”کوہ طور“، ”ناران“، ”دجلہ“، ”فرات“، اور ”کربلا“ صرف مقامات ہی نہیں یہ تو آفاقی حقیقتوں کے استعارے و اشارے ہیں۔

گرچہ ہے تابناک ابھی گیسوئے دجلہ و فرات
تافلہ حجاز میں ایک حسین بھی نہیں
اقبالے

وہ رن مجھ میں پڑا ہے خیر و شر کا
کہ اپنی ذات میں اک کربلا ہوں
سلیم احمد

حیات عرصہ سکر و بلا میں گزری ہے
تمام عمر ہوئی ہیں شہادتیں کیا کیا
لیٹ قریشی

”ناران“، ”جیحوں“، ”دجلہ“، ”فرات“، اور ”کربلا“ ان اشاروں کی اہمیت اس بات کی متقاضی ہے کہ ان کے اطراف و جوانب کا احاطہ مستقل مضامین کی صورت میں کیا جائے۔

ہمارے اومبول اور شاعروں نے اسلامی اقدار کو اپنے شہ کاروں اور کلام میں اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ آفاقی حقیقتوں کے ذہنی منظر کی طرح ابھری ہیں اور ان میں روح عصر کا پرتو بھی نظر آتا ہے۔ شعوری یا غیر شعوری طور پر انسان اسلام کے بتائے ہوئے راستے پر آگے بڑھ رہا ہے۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ انسان وحی الہی کی روشنی میں جو راستہ آسانی سے پاسکتا ہے جب انہیں محدود عقل کی روشنی میں اسے تلاش کرتا ہے تو خسران کی صدیوں میں منہ کرنا پڑتا ہے۔ قرآن حکیم نے چودہ سو سال پہلے آفاقیت اور وحدت آدم کا پیغام دیا تھا اور انسان آج بیسویں صدی کے اختتام پر صرف بین الاقوامیت تک پہنچا ہے۔

مکڑے دیا خاک جھینڈا کو یہ پیغام "جمیعت اقوام کہ جمیعت آدم؟"

اقدار کے سلسلہ میں خود ان کی معنویت، قدر اور حیات انسانی میں ان کی اہمیت کے سوال ابھرتے ہیں۔ اسلامی اقدار کا تعلق حیات و کائنات، مقصد، تخلیق، کائنات میں انسان کے مرتبہ اور اس کے اخلاقی خصائص، صداقت، خیر اور حسن کے علاوہ عدل، عمرانی، فرد اور معاشرہ کے رشتے جیسے سوالات سے ہے۔ یہی وہ سوالات ہیں جن کا مجموعہ جواب دہ ملنے کی وجہ سے ایک طرف انسانی معاشرہ عدل و توازن کے لئے ترس رہا ہے اور دوسری طرف ٹکروں کی راہ میں دھندلا گئی ہیں۔ آج کی شاعری اور ادب میں لایقینیت کا احساس نمایاں ہے۔ خیال اور اظہار کے درمیان منطقی رشتہ کو توڑنے کی کوششیں ادبی تحریکوں کا درجہ حاصل کر چکی ہیں (DADAISM) اعلیٰ ادب خدا، حیات اور کائنات کے درمیان سرجہتی مکالمہ ہوتا ہے۔ آج کا ادب جو آفاقی اقدار سے لاتعلق ہے۔ خود کلامی اور وہ بھی غیر مربوط بن کر رہ گیا ہے۔

ہماری قدروں کا جن موضوعات و مسائل سے تعلق ہے ان کی طرف اس سے پہلے سیرگرات میں اشارہ کیا گیا۔ ضروری ہے کہ جدید ادب میں ان کے اظہار کا جائزہ لیا جائے۔ میں اپنے آپ کو حتی الامکان غزل اور بڑی حد تک آج کی پاکستانی غزل تک محدود رکھتے ہوئے چند مثالیں پیش کروں گا۔ یہ مثالیں میرے معروضات کی دلیل بھی ہیں اور ان سے ہمارے ادب کے آفاقی رشتے اور ادب کی آفاقی نوعیت بھی واضح تر ہو سکے گی۔ طوالت کی وجہ سے تبصرے سے گریز کروں گا۔ ہاں ربط کلام کے لئے چند اشارے کرتا چلوں گا۔

انسان کا مزاج اس کی اخلاقی حس، غیرت، کائنات میں اپنے مرتبہ اور فرائض کا احساس — یہ آفاقی نمک اور اقدار کے بنیادی نکات ہیں۔ انسانی طیرت اور عظمت کی کتنی تو انا تصویر میر صاحب نے پیش کی ہے۔ اب حیات دہی، جس پر خسرو سکندر مرتے تھے خاک سے ہم نے بھرا وہ چشمہ یہ بھی ہماری ہمت ہے

یہ خیال ہماری شاعری کی رگوں میں بہو کی طرح گردش کرتا رہا ہے۔ اقبال کے ہاں اس کا اظہاریوں ہوا ہے
 گائے مے کہہ کی شان بے نیازی دیکھ بیہنج کے چشمہ جواں پر توڑتا ہے سب
 انسان تو موت کو زندگی نو کا دیباچہ بنا دیتا ہے۔ زندگی کا تسلسل اس کے دم سے ہے۔ یہ اس کی ہمت
 کا اعلیٰ تر مقام ہے۔

موت اک ماندگی کا وقفہ ہے یعنی آگے بڑھیں گے دم لے کر

میت

موت تجدید مذاق زندگی کا نام ہے خواب کے پردے میں بیداری کا اک پتلا ہے
 اقبال

موت کو ماندگی کا وقفہ کہنے اور چشمہ جواں پر بیہنج کو سب توڑنے والی یہ مخلوق در کسری سے بیزار ہے۔ سراج اس
 کے لئے تاریخ کا ایک کھنڈر ہے کہ اس نے اپنے آپ کو تلاش کر کے تاریخ کے دھارے کو موڑ دیا ہے اور آج اس کے
 ہونٹوں پر یہ بول ہیں۔

در کسری پر صدا کیا کرتا اک کھنڈر مجھ کو غل کیا کرتا
 اپنے آپ کو تلاش کر لینے والا انسان آج بھی اپنی تلاش میں مصروف ہے۔ یہ تلاش کوئی کنارا کوئی پایاں
 نہیں رکھتی۔ اپنی تلاش میں اس کے تبصرے اور خود کلامی آفاقی شعراء و ادب کے بہترین حصوں میں شامل کی جا سکتی
 ہے۔ اردو شاعری میں اس کا سلسلہ بہت دور تک پھیلا ہوا ہے۔

میں کون ہوں اے ہم نقصاں ! سوختہ جاں ہوں

میت

مخلوق ہوں یا خالق مخلوق نہ ہوں
 مصنف

مے کہہ سراج الدین ظفر رئیس امر دہوی۔ جیل نقوی اور آج کے بیشتر شعراء تک۔

یہ بات کچھ کم اہم نہیں کہ ایسی بیشتر غزلیں مسلسل ہیں۔

جہاں معبود ٹھہرایا گیا ہوں وہیں سولی پر لٹکایا گیا ہوں

رئیس امر دہوی

پسچ ہوں لیکن مرد خور ہیں میرے زیر نیگیں کچھ نہیں لیکن دو عالم زیر پا رکھتا ہوں میں

_____ سراج الدین ظفر

ازل سے ہوں تلاش میں خود اپنے ہی وجود کی میں نغمہ الست کی صدائے بازگشت ہوں

_____ جمیل نقوی

یہ شاعری عظمتِ آدم کی ترانہ بارشاعری سے قدرے مختلف ہے۔ یہاں آدمی نامہ کا سا تضاد بھی ہے اور وہ بہت غالب کے سے سوالات بھی۔

اپنی تلاش میں مصروف اور مبتلا انسان کا ہر راستہ اس کے معبود کی طرف سے ہو کر نکلتا ہے اور اس کے معبود تک جاتا ہے۔ آج کی اردو غزل میں خدا سے مخاطب کا لہجہ ہماری شاعری کی تاریخ کا ایک اہم واقعہ ہے خدا سے قربت کا ایک پہلو تو یہ تھا کہ آدمی اپنے آپ سے بیگانہ ہو جائے

تیرا جمال ہے، تیرا خیال ہے، تو ہے مجھے یہ فرصتِ کاوش کہاں کہ کیا ہوں میں

_____ اصغر گوندوی

لیکن آج کا شاعر روشن تاریکیوں کے عہد میں سانس لے رہا ہے۔ وہ شدت کے ساتھ خدا کے اظہار کی دعا کرتا ہے اور اس سے وہ روشنی طلب کرتا ہے جو قریب نہ ہو اور یک روزہ نہ ہو۔

اتنی شدت سے ظاہر ہو امدھوں کو بھی سمجھائی دے

_____ سلیم احمد

معبود کوئی تو روشنی دے ہر روز دیا بدل رہا ہے

_____ رضی اختر شوق

جدید پاکستانی غزل لایعنیت، جسم کی تنگنائے اور چند روزہ تجرید کے عہد سے نکل کر آفاقیت اور آفاقی سوالوں اور جائزوں کے عہد میں دوبارہ داخل ہو چکی ہے۔ آج کا شاعر بچ کو زندگی کا وہ دریچہ سمجھتا ہے جس سے ماہ و سال کے محبس میں تازہ ہوا آتی ہے، وہ اپنے چہرے کو دیکھنے کا حوصلہ رکھتا ہے، اسے بے پیر بن رہوں کو پرکھنے کا سلیقہ اور کمال بھی آتا ہے۔ کمال اور سلیقہ یوں کہ جسم تو سراپا لباس ہے

میں سوچتا ہوں کہ کب تک نہ بولیں گے گھٹنیں بڑھے گی تو خود ہی درجہ کھولیں گے

_____ سلیم کوثر

ہم پھر بھی اپنے چہرے کو نہ دیکھیں تو کیا علاج
آنکھیں بھی ہیں، چراغ بھی ہے آئینہ بھی ہے
اقبال

ایسے بھی لوگ ہیں جنہیں پرکھا تو ان کی روح
بے پیر ہی تھی، جسم سراپا لباس سستا
مجید امجد

انسان زندگی اور مسائل کے ان آفاقی گوشوں کے ساتھ ساتھ پاکستانی شاعر اور ادیب زمان و مکان کے مسائل
سے بھی خبردار رہا ہے کہ یہ مسائل انہیں کی میراث ہیں اور مسئلہ انسانی بلکہ تقدیر انسانی سے وابستہ ہیں۔

یہ لمحہ موجود کہ تم جس میں ہو زندہ
لڑتا ہوا پتہ ہے زمانے کے شجر سے
امید فاضل

فنا کی چال کے آگے کسی کی کچھ نہ چل
بساطِ دہر سے الجھے حساب داں کیا کیا
امجد اسلام امجد

یہ اشعار محض مثال کے طور پر پیش کئے گئے ہیں اور نہ حامد عزیز، مدنی، منیر نیازی، تابش دہلوی، شاعر لکھنوی
قصری، کانپوری، نازش حیدری وغیرہ سے لے کر کشورنا، امجد، پیرزادہ، قاسم، ثروت حسین، محمد اجمل نیازی، پروین شاکر
اور شاہدہ حسن وغیرہ تک ان آفاقی رشتوں کے سلسلے پھیلے ہوئے ہیں۔ یہ نام بھی مثال کے طور پر پیش کئے گئے ہیں پھر ہمارے
ادب کے آفاقی رشتوں کا یہ مطالعہ صرف شاعری کے حوالے سے کیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ آفاقیت کے ایک پہلو یعنی
بین الاقوامی تحریکاتِ حریت سے اپنے ادب کے رشتہ کو بھی دائرۂ مطالعہ میں شامل نہیں کیا گیا۔ یہ موضوع ایک کتاب
کا مطالبہ کر رہا ہے اور بشرطِ فرصت و زندگی اس مطالبہ کو پورا کرنے کی کوشش کروں گا۔

آخر میں یہ عرض کروں گا کہ ہمارے بیشتر ادیبوں اور شاعروں کے ہاں یہ آفاقیت بعض نئے ادبی تجربوں کی طرح
صرف غیشِ باغِ عرب کی نقالی کی بات نہیں۔ یہ آفاقیت ان کے باطن سے ابھر کر لفظوں کے پیکر اور لباس میں ڈھلتی ہے اور
اس پیکر اور لباس کے رنگ تلی کے پروں کی طرح حسین اور زندگی کی طرح انٹ ہیں۔ یہ سچے موسم کے سچے رنگ ہیں اظہارِ نفس
نے اس حقیقت کو کس طرح اپنی گرفت میں لیا ہے۔

خود اپنے ہی بالوں سے ابھرتا ہے وہ موسم
جو رنگ بچھا دیتا ہے تن کے پروں پر

استفادات

- ۱۔ معارف القرآن مفتی محمد شفیع مرحوم
- ۲۔ تفہیم القرآن مولانا سید ابوالاعلیٰ مودودی مرحوم
- ۳۔ لغات القرآن مولانا عبد الرشید نعمانی
- ۴۔ لغات القرآن چودھری غلام احمد پرویز
- ۵۔ کلیات مجتبیٰ شاہ مطبوعہ پنجابی ادبی اکیڈمی لاہور
- ۶۔ مقالات تقریبات شاہ عبداللطیف بھٹائی ۶۰ - ۱۹۵۹ء مطبوعہ بی۔ ایس۔ منت لکھنؤ لاہور
- ۷۔ DICTONARY OF WORLD LITERATURE
- ۸۔ EDITED BY SHIPLEY, J.T.
- ۹۔ THE SUBLIME BY MONK, S.H.
- ۱۰۔ اردو شاعری کا سیاسی اور تاریخی پس منظر ۱۹۵۷ء تا ۱۹۵۹ء

نیا شعری منشور

افتخار جالب

لسانی اور جذباتی حرمتیں روزمرہ کے کاروبار کے لئے کتنی ضروری ہیں؟ بہت! لیکن یہ بھی کیا کہ ان سے مرعہ انحراف نہ کیا جائے۔ پھر وہ حرمت ہی کیا ہوئی جو ہر انحراف کو بلا چون و چرا قبول کر لے؟ بالکل بجا! میرا آپ سے کوئی جھگڑا نہیں، بشرطیکہ آپ ان حرمتوں کو روزمرہ کے کاروبار تک محدود رکھ سکیں۔ نہیں مجھے پھر بھی گھن آتی ہے۔ یہ چوری جھپے کی وارداتیں، چھوٹی چھوٹی خوشیاں اور نئے نئے دُکھ۔ سب کچھ بنا بنایا ہے۔ میں ان کا مزید تذکرہ برداشت نہیں کر سکتا، بہت ہرچکا، اب کوئی اور بات چاہیے۔ باتیں بہت سی ہیں۔ لیکن کہی کیوں کر جائیں۔ یہی مشکل مرحلہ ہے۔ مجھ سے یہ نہیں ہو پاتا کہ اگلے وقتوں کا کہا سنا روایت کا کلمہ پڑھ کر پھر سے کہہ دوں۔ مجھ سے اپنا زمانہ چھوڑا نہیں جاتا، نہیں بنتا بگڑتا ہوں اپنا گھر کیوں چھوڑوں۔ اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے ایسی طفلانہ خواہشیں میرے زمانے کا ساتھ چھوڑ چکی ہیں۔ ان طفل تسلیوں کو آج بھی روا رکھنا برا لگتی نہیں، تو اور کیا ہے۔ میرے لئے یہ بھی ممکن نہیں کہ بندھی ٹکی ٹکین کی چیزوں سے لطف اندوز ہر سکوں، یہ اپنی حیثیت کھو چکی ہیں۔ جو لوگ لسانی حرمتوں کے بڑی شہرہ سے قائل ہیں، ان کا کہنا ہے کہ زبان ایک سماجی فعل ہے ہر شخص گفتگو میں سماجی مفہیم سے مفاہمت کرتا ہے، لگے بندھے انداز میں اپنا مافیہ الضمیر بیان کرتا ہے اور الفاظ اور ان کے مادی حوالوں کو درہم برہم کرتا ہے۔ سماجی مفہیم روزمرہ کی زندگی میں اپنی ارفع حیثیت منواتے رہتے ہیں۔ سارے دھندے اسی طور چلتے ہیں تا آنکہ سماجی مفہیم لسانی عادات کو جنم دیتے ہیں

ہمارے فیصلے، ردِ عمل اور جذباتی حرکات لسانی عادات سے سمت لیتی ہیں۔ ہماری بود و باش، لین دین، محبت، نفرت اور سوچ بچار لسانی تعینات کی پابند ہوتی ہے۔ چنانچہ صدے، موت اور خوشی کے مواقع اپنے اپنے متوقع لسانی رویے ساتھ لاتے ہیں، اگر ان لسانی رویوں کو ان کے متعلقہ مواقع کے مطابق استعمال نہ کیا جائے تو مباشرتی محاسبے کی قوتیں بروئے کار آتی ہیں۔ لسانی حرمتوں، سماجی مفاہمتوں، لسانی تعینات اور لسانی عادات کو جو چیز ایک لڑی میں پروتی ہے۔ وہ اجتماعی اسلوبِ زیست ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ جس معاشرے میں اجتماعی اسلوبِ زیست جاری و ساری ہو، وہاں ان عوامل کو مکمل گرفت حاصل ہوتی ہے۔

روایتی اسلوبِ زیست کی بنیادیں وقت نے چھین لی ہیں !

سیاسی، سماجی اور علمی مسائل نے ہمارے اعتقادات بدل دئے ہیں۔ کیا ہماری محبت اور نفرت کے رشتے اور مفاہیم آج بعینہ وہی ہیں جو پہلے تھے۔ ہرگز نہیں۔ میں ان کئی چیزوں سے نفرت نہیں کرتا جن سے میرے بزرگوں کا رشتہ محض نفرت کا رشتہ تھا۔ سعادت حسن منٹو نے ہماری ذات کی جو ترتیب و تشکیل کی ہے۔ وہ روایتی رشتوں اور قدروں سے علیحدگی میں قائم ہوتی ہے۔ اچھا بھلا جیتا ہوں — مفاہمت کی کمی ہے نہ ابلاغ کا فقدان۔ اپنے غیر روایتی طرزِ زندگی کو برحق جانتا ہوں اور اس کی سچائی پر اعتبار کرتا ہوں۔ میری سوچ انسانی علم اور معیاروں کے تابع ہے۔ ٹھیک ٹھاک زندگی بسر کرتا ہوں۔ کیا روایتی رشتوں کے کھو جانے کے بعد ایسا کوئی واضح تغیر قبول کیا گیا ہے۔ جو آج کی ضروریات کو پورا کر سکے؟ نہیں! نتیجہ یہ ہوا ہے کہ زبان زورِ مرہ کی زندگی میں ہماری آج کی ضروریاتیں پوری کرنے کے لئے ایک گونہ تشدد سے روچار ہو گئی ہے۔ ایک طرف ملٹی سنگول ذرائع سے پیدا ہونے والا لسانی ملغوبہ مستعمل ہے تو دوسری جانب پرانے لسانی رابطوں کو توڑ پھوڑ کرنے کے مزاج کی ضروریات کو ممکنہ حد تک پورا کیا جا رہا ہے زبان سماجی افعال کی کارکردگی میں ایک تشدد برداشت کر رہی ہے۔ جو ہمارے ہاتھوں چندانیتیں اور

اکھڑکیں تو قیامت نہیں آجائے گی۔ حاشا رکھا مکمل انتشار اور دیوانگی کا کوئی خطرہ نہیں۔ یہ تو روزمرہ کی بات ہوتی شعروادب روزمرہ کے کاروبار کا دوسرا نام نہیں، اگر ہمارے پیش نظر محض تاجرانہ مسائل ہوں تو بھی لسانی حرمتوں کو توڑنا کچھ ایسا برا نہیں کہ زندگی اپنا رخ بدل چکی ہے۔ پھر میں تو شعروادب کی بات کرتا ہوں۔ تجدد کے موڑ میں ہرگز نہیں۔

وقت بدلنے کے ساتھ ساتھ ضرورتیں بدلتی ہیں۔ لیکن ضرورتیں جس رفتار سے تبدیل ہوتی ہیں۔ عادتیں ان کا ساتھ نہیں دیتیں۔ وہ کافی دیر تک اپنی بے ڈھنگی چال چلتی رہتی ہیں۔ چنانچہ اسلوب زیست بدلنے کے باوجود ہماری روزمرہ زندگی اور ادب میں کچھ لسانی عادتیں اور رویے بوجہ ابھی فعال ہیں۔ پھر یوں بھی ہے کہ کچھ رویے ہمارے آج کے اسلوب زیست سے تشریح یا کر ہماری آج کی معنویت پر پورے اترے ہیں۔ لسانی رویوں کی ان ہر دو باقیات سے ادب اور زندگی میں مفر نہیں عبوری دور کی زحمتوں کے ساتھ یہ بھی سہی۔ کچھ غرض کے بعد ہمارے اسلوب زیست سے مطابقت رکھنے والے رویے پیدا ہو جائیں گے۔ لیکن جو لوگ ان باقیات پر رجعت قبقریٰ کا مفروضہ قائم کرتے ہیں۔ ہدایات کی روشنی ان کے لئے نہیں، جہل کا استعارہ ہو تو ہو۔ جب ہم کوئی استعارہ استعمال کرتے ہیں تو وہ ہمیں ایک خبر، ایک خارج سے متعلق کرتا ہے۔ جب ہم بے جان کائنات سے روزمرہ کی زندگی میں ٹکراتے ہیں تو دیگر اعمال کے علاوہ لسانی رابطے پیدا کرتے ہیں۔ داخلیت سے رشتہ استوار کرتے ہیں۔

گویا لسانی رابطے داخلیت اور خارجیت کا سنگم ہیں!

ہم بے جان کائنات کو بدلتے ہیں۔ خود بھی تبدیل ہوتے ہیں اور بدل ہوتی۔ بدلتی کائنات سے نباہ کرتے ہیں۔ بے جان کائنات اور بدل ہوتی۔ بدلتی کائنات مزید رد عمل پیدا کرتی ہے۔ اور تغیر و تبدل کا لامتناہی سلسلہ شروع ہو جاتا ہے۔ انسانی ذات کا نقطہ آغاز یہی ہے۔ یہیں سے ان جھوٹی چھوٹی حقیقتوں کی ابتدا ہوتی ہے۔ جو بعد میں مزید دریافتوں اور دانائیوں کی راہیں کھولتی ہیں۔ داخلیت اسی حوالے سے متعین ہوتی ہے، اور داخلیت کے ابتدائی مہیجات جو ترتیب پاتے ہیں۔ اس کا سرچشمہ بھی انسان اور کائنات کا ٹکراؤ ہی ہے۔ یہ ابتدائی داخلیت اپنے طور پر مزید نمونہ پاتی ہے، بڑھتی ہے، پھلتی پھولتی ہے۔ متخیلہ کے عمل سے، حدیں پھاند لیتی ہے۔ اس کا پھیلاؤ خود کار اور پروٹوپلازمک! پورا نظام تلازمات پھیلتا ہے، تا آنکہ ابتدائی داخلیت سے متغیر، وسیع اور لامنتہی داخلیت تک کا سفر طے ہو جاتا ہے۔ یوں ہماری ابتدائی داخلیت کا منبع تو انسان اور کائنات کا تصادم ہے۔ لیکن داغ بیل پڑنے کے بعد یہی داخلیت اپنے طور پر نشوونما پانے لگتی ہے۔ اور متخیلہ کے عمل سے اس میں اتنی وسعت پیدا ہو جاتی ہے کہ اس کا تعلق خارج سے منقطع ہو جاتا ہے۔ ابتدائی داخلیت کی کایا کلپ ہو جاتی ہے۔ داخلیت کی اس انتہائی شکل اور وسعت سے ہمارا ظرف عمدہ برا نہیں ہو پاتا۔ تہذیبی علامتیں اور علامتوں کے

وسیطے سے رابطہ کرنے والا نظام ساتھ چھوڑ دیتا ہے، بھگتی اور دین الہی ایسی تحریکیں اور محمد حسین آزاد ایسی شخصیتیں پیدا ہو جاتی ہیں۔ "فلسفۃ الہیات" میں زبان ریزہ ریزہ ہو گئی ہے۔ موضوع پر گرفت نہیں، جملوں کا آپس میں ربط نہیں، خالص بے ترتیبی اور انتشار کا عالم ہے۔ آنا اندازہ ضرور ہو جاتا ہے کہ ایک شخصیت مختلف تہذیبوں کی علامتوں میں پھنسی ہوئی ہے کچھ بنانے کہنے اور متعین کرنے کی سعی ناتمام ہے۔ سب کچھ ان کا ساتھ چھوڑ چکا ہے۔ وسیع سے وسیع تو استعارے لڑھکے تھیں، زبان قواعد سے دوگردان ہو چکی ہے، بات کسی طور نہیں بنتی۔ متغیرہ لامنتہی داخلیت نے ان کا طرف پارہ پارہ کر دیا ہے۔ اور وہ کرناک گھٹن اور بے بسی کے عالم میں ہیں۔ ان کی بات ہم تک نہیں پہنچی۔ ہمارے اور ان کے درمیان ایک خلیج حائل ہے۔ زبان ان کی نبوت کی تاب نہیں لاتی۔ اور نبوت کو روزمرہ کی مفاہمت کا یارا نہیں۔

محمد حسین آزاد اور ان کا عہد کیسے آشوب سے گزرے۔ مغلیہ سلطنت گئی۔ آزادی کی پہلی تحریک مٹی۔ گھر گھر ماتم ہوا۔ جانے والے اپنے ساتھ ہماری تہذیب، قدیں اور درہن سہن لے گئے۔ اپنے پیچھے افسوس، بے خانماں بریادی اور بے قدری چھوڑ گئے۔ وہ گئے۔ ان کے ساتھ وقت گئے۔ دقوں کے ساتھ ایک طرز سے زندگی کرنے کے ہول گئے۔ ہم تنہا اور لاچار ہوئے۔

یہیں۔ ایک نئی تہذیب، تعلیمی نظام اور طرز معاشرت کی ابتدا ہوتی ہے۔ کچھ زخم مندمل ہوتے ہیں۔ تہی دامن پہلے بھی کچھ کم نہ تھی، اب رہا سہا بھی جاتا رہا۔ تشدد، دہشت اور افراتفری نے پہلے سے بھی بڑھ کر رنگ دکھایا۔ روایتی علاقہ میں اپنی تکمیلی حیثیت میں مذکورہ ترقی یافتہ، متغیرہ اور لامنتہی داخلیت کے لئے پہلے ہی ناکافی تھیں، قدیں بکھرنے اور تشدد سہنے کے بعد زبان بھی شکست و ریخت سے دوچار ہوئی۔ آج جب ہم اپنے گرد و پیش سے متحارب ہوتے ہیں تو ہمیں ایک نوعیت کی داخلیت ملتی ہے۔ دوسری نوعیت کی داخلیت ہمیں لسانی اور ادبی ذرائع سے بطور وارثت ملتی ہے۔ اپنے خود کار اور پروڈیوٹلارک عمل اور رد عمل سے، باہمی تعامل سے اور تخیل کی زود اثری سے جو داخلیت مجموعی طور پر معرض وجود میں آئی ہے۔ اسے سنبھالنے کے لئے زبان کہاں تک برقرار رہ سکتی ہے۔ اس کا تمام ڈھانچہ ذرہ ذرہ ہونا تھا۔ سو مہر رہا ہے، ہوتا جائے گا۔ دایلی سے ضروریات ثانی نہیں جاسکتیں۔ روایتی اسلوب، صنائع بدائع، ترکیب و ترتیب محاکات و تلازمات ضروریات کے مطابق ڈھل رہے ہیں۔ ڈھلے جاؤں گے۔ کھر دراپن عارضی ہے۔ مسلسل استعمال سے گھل مل جائے گا۔ زبان کا غیر معمولی استعمال معمول بن جائے گا۔ محمد حسین آزاد

کی استثنائی کیفیت ہماری شعری گرفت میں ہے۔ اس لئے زبان کے غیر معمول استعمال کو معمول قرار دینے میں ہمیں اچنبھا ہے، نہ پشیمانی۔ زبان کے جھوٹے وقار کو برقرار رکھنے کے لئے ہم اپنی ذات سے منحرف نہیں ہو سکتے۔ ہماری ذات روایتی علامتوں اور مروجہ لسانی سانچوں میں نہیں ڈھلتی، لامحالہ نام نہاد لسانی حرمتوں کو چیلنج کرنا ہو گا۔

نام نہاد لسانی حرمتوں کو چیلنج کرنا قواعد والوں کو دعوت یلغار دینا ہے۔ اب یہ بھی ہو جائے، شعر و ادب پر کب تک گرامر والے حکمران رہیں گے ان سے نجات حاصل کرنا ہی چاہیے۔ وہ زبان جو ادبی وارثت میں مختلف ادوار کی ٹھکڑوں، ترقیوں، پابندیوں، اور زیبائش و آرائش سے مختلف طبائع کی ہنگامہ پروری، کورڈونی یا خوش مذاقی سے، تخریب، تعمیر، محنت، دسترس، نارسائی کم فہمی اور سمجھوتہ سے، اور سننے والوں کی اجتماعی تلامذاتی کیفیتوں، گرد و پیش کی رنگارنگیوں، لطائف الملوکیوں، پریشانیوں اور مختلف مقامی اور غیر ملکی وسیلوں، انگلوں، سانچوں، نیورٹوں، حکایتوں، داستانوں اور ضرب المثلوں سے ہم تک پہنچی ہے۔ اسے بعینہ برقرار نہیں رکھا جاسکتا۔ اس کھڑی دیوار کے نیچے سے سلیمان کو سنبھالنے والی دیک خودہ لائٹنی زکال لی جائے۔ تو مختلف النوع فوائد کی اشیاء بکھر بھلیں گی۔ چنانچہ لسانی طور پر جذب شدہ تمام مواد جب نئے سرے سے منظم ہو گا۔ اور آج کی معنویت قبول کرے گا۔ تو نئی راہیں کھلیں گی۔ نئی آواز اور پرانی سرگوشیوں کے ربط باہم سے جذبات کی لسانی حدود ایک نئی وسعت سے ہمکنار ہوں گی۔ کچھ لوگ آج کل کے مجرد تصورات سے آنکھیں موند کر لسانی حرمتوں کو چیلنج کرتے ہیں۔ وہ روایتی اسلوب زلیست اور علم پر بھروسہ کرتے ہیں۔ اور بنے بنائے جذبوں کو براہِ ادنیٰ تغیر بیان کرتے ہیں۔ ان کی سماجی مفاہمتیں، لسانی تعینات اور لسانی عادات روایتی اسلوب زلیست پر مبنی ہیں۔ ان کی کائنات کی تعبیر آج کل کے مجرد تصورات پر مبنی نہیں، نامعلوم وہ کیسے لسانی حرمتوں کو چیلنج کرنے کا دعویٰ رکھتے ہیں۔ ان کے لفظوں سے جو دنیا بنتی ہے وہ صدیوں کی جاتی پہچانی، بنی بنائی، بیجان دنیا ہے۔ ہماری زندہ شناسائی کے رنگ کہیں نظر نہیں آتے، عوامی دانش، احساس اور علم ہر زبان کے رگ و پے میں ہوتا ہے۔ پھر تحصیل، تسخیر، اور تجربے سے اس ذخیرے میں انفرادی اضافے ہوتے ہیں۔ ہر شخص ایک حد تک عوامی ذخیرے کا پابند ہو کر کہ ادب اور زندگی میں کچھ روایتی عادات اور لسانی رویے فعال رہتے ہیں۔ ایک علمیدہ منطق بھی بناتا ہے۔ جہاں اس کی پسند اور ناپسند کے واضح حاشیوں میں حقیقت کی تصویر ابھرتی ہے۔ حقیقت کی تصویر

یہ ہر ایک کے یہاں مختلف ہوتی ہے۔ جو لوگ آج کل کے مجرد تصورات سے اُنکھیں سر نہ کر سانی حرماتوں کو چیلنج کرتے ہیں، عملاً بیکرنگی کے شکار ہیں۔ حقیقت کی یہ مختلف تصویر بھی ان کے یہاں نہیں ملتی۔ معلوم ہوتا ہے ان کی پسند اور ناپسند بھی اپنی نہیں

کا نعم البدل نہیں۔ یہ تو محض نام نہاد لسانی حرماتوں کو ہر پھیر کے بعد قبول کرنا ہے۔ عمل بدلتا ہے۔ نتیجہ بدی رہتا ہے۔ حالانکہ ہونا یہ چاہیے کہ عمل بدلے نہ بدلے نتیجہ بدلے۔ اس سلسلے میں بنیادی حیثیت مجرد تصورات کی ہے، تراکیب کو کھولنے یا بند کرنے کی نہیں۔ آج کل کے مجرد تصورات کے مطابق زبان کی تدوین کرنے کے لئے بنی بنائی زبان کو پہلے توڑنا ہوگا۔ اس توڑ پھوڑ سے تھوڑا بہت انتشار بھی ہوگا۔

کامل انتشار سے خوفزدگی بجا۔ پھر بھی تھوڑا بہت انتشار تو ضرور چاہیے۔ انتشار کا مکمل فقدان گہا گہی اور رنگارنگی کی نفی ہے۔ ایک قید ہے۔ ایسی قید سے طبیعت گھبراتی ہے۔ صدیوں سے مخصوص رابطوں میں بندھی ہوئی زندگی سخت قید ہے۔ مجھے آزادی چاہیے۔ تھوڑی سی سہی، بہر حال آزادی چاہیے۔ اور وہ میں نے لے لی ہوئی ہے۔ جمعی تو یہ تصور مجھ میں پیدا ہوا ہے، جو آزادی میں چاہتا ہوں۔ اس میں شدید جھکڑ بند کی گنجائش نہیں۔ فی الحال تھوڑا سا، بالکل معمولی انتشار کام دے جائے گا۔ میں چیزوں کو اس انتشار اور پھیلاؤ کے بغیر قبول نہیں کر سکتا۔ جہاں تک میرا بس ہے میں اپنی اس خواہش کو پورا کرنے کے لئے جدوجہد کرتا رہوں گا۔ چیزیں متغیر ہوتی نظر آتی ہیں تو آئیں۔ ترتیب گم ہوتی ہے تو ہوجائے۔ رشتے درہم برہم ہوتے ہیں تو کیا ہوا۔ اسی الٹ پلٹ، انتشار، پچیدگی اور پھیلاؤ میں میری روحانی آبرو ہے۔ میں یہ کام کئے جاؤں اپنی پریشان اور مضطرب دنیا کچھ ایسے ہی بنتی ہے۔ جمابلغ اور ترسیل کو شعر و ادب میں دو اور دو چار کی طرح روارکتے ہیں، بھاڑ میں جائیں۔ میں اپنی بے ہیئت رگ دیشے کی کائنات سے مطمئن ہوں۔ یہ ہجوم کی نفسا نفسی کیفیت یہ پھیلاؤ، یہ گھٹی گھٹک دنیا اپنی پسند کی دنیا ہے اس کے پیش منظر میں جھلکتی تجربہ اپنے اسلوب زیست کی نمائندہ ہے، سو کھیل لگتی ہے۔

ہمارے اسلوب زیست میں جو فضا کار فرما ہے۔ وہ مجرد تصورات کی مرہون منت ہے۔ ان تصورات نے انسان اور کائنات کے بارے میں ہماری تعبیری بدل دی ہیں اور آج ہم اپنے رویے۔ فیصلے، پسند، ناپسند اور عقیدے ان تصورات کی مطابقت سے اختیار کرتے ہیں۔ اور کبھی محض اختیار کرنے کی کوشش کرتے رہے ہیں۔ چنانچہ انسان اور کائنات کی بیشتر دائمی تعبیری مغالطے دکھائی دیتی ہیں۔ یہ مغالطے

مجرد تصورات کے پورے عمل میں مزاحم ہوتے رہتے ہیں، اور مجرد تصورات کی بدولت جو تجربات ہوتے ہیں۔ ان کے خدوخال پُر ہی طرح واضح نہیں ہونے دیتے۔ تجربے سے ہم اس وقت آگاہ ہوتے ہیں جب یہ کسی انسانی ضابطے کا پابند ہو کر آئے۔ کوئی تجربہ انسانی رابطوں کے بغیر ہم تک نہیں پہنچتا۔ جب تک ہم اپنی ذات کے ارتعاش کو زبان و بیان کے وسیلے سے شخصیت نہ دیں، تجربے کا ظہور نہیں ہوتا۔ تجربہ اپنے ظہور میں معروضی انسانی بیان ہے۔ انسانی بیان کے ذریعے انسانی عادات، انسانی مفاہمتیں، انسانی تعینات اور کائنات کی روایتی تعبیریں در آتی ہیں۔ روایتی تعبیروں کو ہمارے مجرد تصورات مغالطے قرار دیتے ہیں۔ چنانچہ ہمارے تازہ ارتعاشات معروضی انسانی شخصیت اختیار کرتے ہی گھسے پٹے دکھائی دینے لگتے ہیں۔ اسی انسانی عمل کی بدولت جدید فلسفہ اردو میں ترجمہ ہو کر تصوف کا مزدینے لگتا ہے۔ اس مزاحمت کا پوری طرح قلع قمع ممکن نہیں ایسے میں ہم اپنے ارتعاشات کو فقط مغالطوں میں تبدیل کرتے رہیں گے کہ روایت کا تحفظ ہوتا رہے۔ یا اپنی ذات سے بھی انصاف کرنے کی سعی کریں۔ ادبی کٹھن ملاؤں کا جواب ظاہر ہے۔ پھر بھی مطمئن ہوں کہ روزمرہ کی زندگی پر اجارہ داری نہیں، ان کی دہاں کوئی پیش نہیں جاتی۔

روزمرہ کی زندگی نئے مفہیم کو جنم دیتی ہے۔ نئی نئی دقتیں اور ضرورتیں پیدا ہوتی ہیں۔ بنے بنائے انسانی رابطے بیکار ہو جاتے ہیں اور ان کی جگہ نئے انسانی رابطے لے لیتے ہیں۔ یہ زندگی کا عمل ہے کسی کے کہنے سننے کی بات نہیں۔ بڑی بھلی چلتی رکتی زندگی اپنی ضرورتوں کی خود کفالت کرتی ہے۔ زندگی کا سفر ہر لمحہ اپنی سمت متعین کرتا ہے، سنوارتا ہے، بگاڑتا ہے اور پھر سنوارنے میں لگ جاتا ہے۔ اس دوران میں تازہ انسانی رابطے بروئے کار آتے ہیں۔ ہر تازہ انسانی رابطہ لامحدودیت کا حامل ہوتا ہے۔ ان گنت کرنیں اور لہریں اس میں مجتمع ہوتی ہیں۔ یہ بے قابو تازہ انسانی رابطہ روزمرہ کی ابلاغ اور ترسیل کی دنیا میں رکاوٹ پیدا کرتا ہے۔ حسب ضرورت تازہ انسانی رابطے کو تراش خراش کے بعد افادیت کی دنیا کا پرزہ بنالیا جاتا ہے۔ روزمرہ کا کاروبار سہولت سے طے ہونے لگتا ہے۔ اس طرح روزمرہ کی زندگی نئے سانوں رابطوں کی جنم بھومی اور قربان گاہ کے فرائض بیک وقت سرانجام دیتی ہے۔

کم و بیش یہی عمل ادب میں بھی ہوتا ہے۔ تخلیقی، تازہ، ہزار شیعہ انسانی رابطوں کے خلاف اہام کے نعرے لگانے والے انہیں یک جہتی افادیت کی سطح پر لا کر بچوں کی طرح خوش ہوتے ہیں۔ اس صورت حال سے

سے عہدہ برآ ہونے کی دوراھیں تھیں۔ اولاً یہ کہ سکندربان سے اجتناب کیا جائے۔ زبان کے سکندربان کے معنی ایک وقت میں دریافت شدہ لسانی رابطوں پر فاعلت کرنے اور بڑھتی پھلتی پھلتی زندگی سے متعلق منقطع کرنے کے ہیں۔ ثانیاً یہ کہ سکندربان پر تشدد کیا جائے اور ایک جملہ الفاظ کی جگہ تخلیقی، تازہ، ہزار شیوہ، گنگنلک لسانی رابطے کام میں لائے جائیں۔ یعنی لسانی حرمتوں کو چیلنج کیا جائے۔

لسانی حرمتیں ایک اسلوب زبانت سے جنم لیتی ہیں اور اسلوب زبانت سماجی مفاہمتوں کا شکار ہیں اس لئے ان کے پس پردہ اسلوب زبانت اور اس کے حوالے سے لسانی حرمتیں اکٹڑ چکی ہیں انہیں چیلنج کرنے کی بجائے رد کرنا چاہیے کہ یہ حرمتیں نام نہاد ہیں۔ علماً ان کی کوئی حیثیت نہیں۔ یہ رکھتی ہوئی رکاوٹیں ہیں۔ ہماری ذات کو گرفت میں لینے والی قوتیں نہیں۔ اصلی قوتوں کے مراکز ہماری نگاہ سے اوجھل نہیں۔ دور ہیں دوری کی دھند میں لپٹے ہوئے تھیں۔ وقت نظر سے کام لے کر ان کے لمس سے بہرہ ور ہوا جاسکتا ہے۔ تجربے کو واردات کی شکل میں پایا جاسکتا ہے۔ تجربہ بطور معروضی لسانی بیان اور تجربہ بطور واردات دو مختلف چیزیں ہیں۔ تجربہ بطور معروضی لسانی بیان محاکمہ کی صورت رکھتا ہے۔ مثلاً ظلم کی کیفیات سے ہم ظلم کے سیاق و سباق تک پہنچتے ہیں۔ درپردہ یہ فیصلہ بھی کرتے ہیں کہ فلاں سیاق و سباق میں فلاں نوعیت کا عمل کیوں کر ظالمانہ ہے۔ اس طرح معروضی لسانی بیان ہمارے مخصوص فیصلوں اور اعتقادوں سے مربوط ہو کر محاکمہ بنتا ہے۔ شعراء ادب مخصوص لسانی رابطوں اور مضامینوں کی نمائندگی کرتے ہوئے فیصلوں اور اعتقادوں کے وسیلے سے محاکمے کی دنیا میں آدھمکے۔ تھیں۔ گویا منطقی تعقل پسندانہ طرز فکر محاکموں کی سرشت میں ہے محاکمے شعراء ادب میں منطقی تعقل پسندانہ طرز فکر کے تعرض کرنے پر مجبور ہیں۔ لیکن اس مجبوری کا دوسرا رخ اسکی تسخیر ہے۔ منطقی پسندانہ طرز فکر کو اپنے آپ میں جذب کیا جائے ادبی استعارے سے راہ و رسم بڑھائی جائے اور تجربہ بصیغہ واردات نئے خدوخال سے ابھرنے دیا جائے۔

تجربہ بصیغہ واردات اپنا علیحدہ نظام رکھتا ہے اس کی بدولت پیدا ہونے والی لسانی حرمتیں مذکورہ نام نہاد حرمتوں سے علیحدہ حیثیت رکھتی تھیں۔ روزمرہ کی زندگی اور ادب میں جو لسانی عادتیں اور رویے ابھی فعال ہیں ان کا اسی نظام سے تعلق ہے۔ یہاں قواعد والوں کی لسانی نہیں۔ یہ اپنی اساس اور ہیئت میں غیر منطقی ہیں ان میں ایک ایسے لسانی مقدمے کی کھٹن فارمیویشن ہوتی ہے جو اپنی اصل میں سراسر غیر لسانی ہے۔ غیر لسانی امور کی یہ دھندلی غیر منطقی فارمیویشن جن جذباتی حرمتوں کو جنم دیتی ہے انہیں چیلنج کرنا سوافات کے

مقابلے پر جوئے شیر لانا ہے۔ سعادت حسن منٹو کی غیر معروف کہانی "صاحب کرامات" اسی زمرے میں آتی ہے۔ بادی النظر میں سعادت حسن منٹو نے اپنی کہانی "صاحب کرامات" میں دیہاتی سادہ لوح کے عیار پر فقر کے ہاتھوں استحصال کو موضوع بنایا ہے۔ ایک جعل ساز روحانیت کا لبادہ اور فوکر چوہدری موجود کو اس کی مطلق بیوی پھاتاں سے پھر سے ملانے کے لئے برگزیوہ سستی کا روپ دھارتا ہے۔ کمزور یا سے اس کی بیٹی جیناں اور بیوی پھاتاں کو ملوث کرتا ہے اور جلتے ہوئے اپنی مصنوعی دائرہ اور پٹے وہیں جھوٹ جاتا ہے چلتے چلتے یہ بھی خبر ہوتی ہے کہ جیناں ہو بہو اپنی ماں کی شبیہ ہے۔ اور خوب صورتی ماں بیٹی دونوں کے لئے مقدر ہے۔ چوہدری

موجود صاف دل کا دیہاتی ہے اس نے معمولی سی بات پر غصے میں آکر اپنی بیوی کو طلاق دے دی تھی۔ طلاق دینے کے دوسرے ہی دن اسے اپنی اس حرکت پر ندامت اور پشیمانی ہوئی لیکن پھتاوے سے کیا ہو سکتا تھا۔ جب "صاحب کرامات" پر صاحب کو ان حالات سے آگاہی ہوئی تو انھوں نے کہا "اللہ تبارک تعالیٰ کی ذات بہت بڑی ہے۔ وہ بڑا رحیم ہے، بڑا کریم ہے، وہ چاہے تو ہر جگہ سی بنا سکتا ہے۔ اس کا حکم ہوتا تو یہ حقیر فقیر سی تیری نجات کے لئے کوئی راستہ ڈھونڈ لے گا۔" چونکہ چوہدری موجود سادہ لوح دیہاتی ہونے کے سبب استغنائی کیفیتوں کا قائل تھا۔ اس نے پیر کو خیر و برکت کا ظہور جانا اور دل و جان سے اس کا فرماں بردار ہو گیا۔ پیر اپنی حقیقت پر یہی ظہور کا لبادہ اور دھتا ہے۔ پھر شراب کا ٹنڈا بھی موجود ہے۔ صاحب کرامات کئی کٹورے شراب کے نوش جان کرنے کے بعد اپنے ہر دو متعلقات کو بھی امر رتی کے طور پر پلاتے ہیں۔ بدستی اور بے ہوشی کے عالم میں وہ دو مرتبہ جنت دکھاتے ہیں۔ دونوں مرتبہ شراب بطور کنڈیشن پر سی ڈنٹ اس عمل کے منظر نامے میں شامل ہے۔ سادگی، شرافت اور عفت و پاکیزگی کا جعل و فریب سے مجروح ہونا ہمیں کئی طرح سے متاثر کرتا ہے! متنوع تاثر اس لئے کہ کہانی اپنے تار و پود اور روایت کے مطابقت سے انتہا کو پہنچتی ہے، اخلاقی اور جذباتی جھٹ کے لحاظ سے نہیں۔

یہ تار و پود اور روایت کی منطق سے مطابقت رکھتی ہوئی انتہا، اخلاقی اور جذباتی جھٹ کے معنوں میں مکمل کیوں نہیں؟ اس نا اہمیت کے پس منظر میں کئی عناصر گہڑے ہو گئے ہیں۔ چوہدری موجود مذہبی آدمی تھا۔ اس کے دل میں اس ذات پاک کا خوف تھا۔ مگر اس سے زیادہ اور کچھ نہیں تھا پچھلے برس جب اس کے دوست دینو کا جیوان لڑکا مر گیا تو اس کو قبر میں اتار کر اس نے بڑے موثر انداز میں کہا تھا۔ "مے کیا شیئیں جوہن لڑکا تھا، دینو یار تجھ پر آج قیامت کا دن ہے تو کبھی یہ صدمہ نہیں برداشت کرے گا۔ یارو اسے مر جانا چاہیے تھا ایسا شیئیں

جوان لڑکا، ایسا خوبصورت گھبرو جوان۔ نینی سیاری جیسی سندرا اور پھیلی ناری اس کو قابو کرنے کے لئے تعویذ دھلکے کراتی رہی۔ مگر بھیڑیہ صاحبہ دینر، تیرا لڑکا لنگوٹ کا پکارا۔ جو ناموت کا یہ تذکرہ لرزہ خیزی کے سوا بظاہر کسی اور طرح کھپتا نہیں۔

پھر صاحب کرامات نے چوہدری موجو کو خوشخبری سنائی کہ انہیں راستہ مل گیا ہے اور وہ ابھی جا کر اپنی بیوی کو لے آئے۔ موجو اپنی بیوی لانے کے لئے فوراً تیار ہو گیا۔ اور جلتے ہوئے اپنی بیٹی کو خدمت گزاری کی تاکید بھی کرتا گیا۔ جب جیناں کام سے فارغ ہو گئی تو اکھنوں نے کہا ”جیناں دیکھو..... دھنوکرو“

جیناں نے بڑے بھولپن سے جواب دیا: ”مجھے نہیں آتا مولوی جی۔“

مولوی صاحب نے بڑے پیار سے سرزنش کی، ”دھنوکنا نہیں آتا۔ کیا جواب دو گی اللہ کو؟“ یہ کہہ کر وہ اٹھے اور اسکو وضو کرایا اور ساتھ ساتھ اس انداز سے سمجھاتے رہے کہ وہ اس کے بدن کے ایک ایک کونے کھدے جھانک جھانک کر دیکھ سکیں۔

وضو کرنے کے بعد مولوی صاحب نے جائے نماز مانگی۔ وہ نہ ملی تو پھر ڈانٹا، کھیس منگوا یا اس کو اندر کی کوٹھڑی میں بچھایا اور جیناں سے کہا کہ گھڑا اور کٹورا اٹھا کر لے آئے۔ وہ لے آئی۔ مولوی صاحب نے آدھا کٹورا پیا اور آدھا اپنے سامنے رکھ لیا اور تسبیح پھرنا شروع کر دی۔ جیناں ان کے پاس خاموش بیٹھی رہی۔ بہت دیر تک مولوی صاحب آنکھیں بند کئے اسی طرح وظیفہ کرتے رہے، پھر اکھنوں نے آنکھیں کھولیں۔ کٹورا جو آدھا بھرا تھا اس میں تین پھونکیں ماریں اور جیناں کی طرف بڑھادیا ”پی جاو اسے!“

جیناں نے نیم بے ہوشی کے عالم میں محسوس کیا کہ وہ کسی بے دار طعنی منہ چھ والے جہان مرد کی گود میں ہے اور وہ اسے جنت دکھانے نے جا رہا ہے۔

بوں خرقہ سالوس سے برآمد ہونے والا جوان مرد لحد میں اترنے والے دینو کے بیٹے سے جنت کے سانی رابطے کی بدولت منسلک ہے کہ اس موقع پر چوہدری موجو نے کہا تھا، ”مگر بھیڑیہ صاحبہ دینر، تیرا لڑکا لنگوٹ کا پکارا۔“ خدا کرے اس کو جنت میں سب سے خوبصورت حور ملے اور وہاں بھی لنگوٹ کا پکارے۔ اللہ میلا خوش ہو کر اس پر اپنی اور رحمتیں نازل کرے گا۔ آمین۔ یہی نہیں، جب جیناں پیدل ہوئی تو اسے سب کچھ دھند میں پٹا ہوا نظر آیا۔ وہ پھر سونے لگی۔ لیکن ایک دم اٹھ بیٹھی۔ مولوی صاحب کہاں تھے؟ اور وہ جنت اس نے ہمارے نکل کر دیکھا تو دن ڈھل رہا تھا۔ اور مولوی صاحب وضو کر رہے تھے۔ جیناں واپس کوٹھڑی میں

چل گئی اور کھیس پر میٹھ کر اپنی ماں کے متعلق سوچنے لگی۔ کچھ دیر کے بعد مولوی صاحب نمودار ہوئے۔ اور یہ کہہ کر چلے گئے۔ ”مجھے تمہارے باپ کے لئے ایک وظیفہ کرنا ہے۔ ساری رات کسی قبر کے پاس بیٹھنا ہوگا۔ جس آدمی کا۔ تمہارے لئے بھی دعا مانگوں گا۔“

کہانی کی اخلاقی اور جذباتی جھنجٹ کی ناتمامیت کا مرتبہ اور جنت کے ملحقہ کنائے جن کے ہتلاز ماتی لاحقہ سادات حسن منٹو نے اپنی بصیرت سے متعین کئے ہیں۔ اور چھوٹی چھوٹی بظاہر بکھری لیکن فی الاصل منضبط تفصیل مثلاً کیفیت سکر دن کا ڈھلنا۔ پاکیزگی بوسیلہ وضو، کھیس پر کر جائے نماز کا متبادل ہے۔ شراب نوشی، شراب کا تین پھونکوں سے متبرک کیا جانا اور کھیس پر ہی جنت تک سانی قبر پر وظیفہ، قبر میں آمار تے ہوئے جنت اور لنگوٹ کا اکٹھا ذکر اور جیناں کا اپنی ماں کو بعد یاد کرنا، جس مراد سے رشتہ استوار کرتی ہیں۔ ان کا کلی احاطہ اس ناتمامیت کا رنگ گہرا کرتا ہے۔ یہ ناتمامیت ان وسیع معنوں سے مشتق ہے۔ جو کسی طور سانی مابلطوں کی شدید گرفت میں نہیں آتے جو اپنی حد میں لایمحل اور بے اعتبار تھیں۔ باہم ایسا ہوا ہے کہ ایک وقت کی کامیاب کوششیں چشم زدن میں کوہ کندن و کاہ براؤردن کی تفسیر بن گئیں، سانی رابطے بیکار ہوئے اور پلک جھپک جی عزت و آبرو والے بے اعتبار ٹھہرے۔ ہمارا روایتی ادب اسی آشوب سے دوچار ہے۔ ناتمامیت جس تمام کمال کو مسلم مفروضے کے طور پر قبول کر کے سانی رابطوں کو بروئے کار لاتی تھی، آج تمام کمال بمنزلہ ایک بے مغز چھوڑی ہوئی ہڈی کے ہے۔ اس لئے انسانی ذات کو گرفت میں لینے والے ناتمامیت کے وہ سانی رابطے جو بزرگوں کے لئے کافی دشانی تھے، ہمارے لئے بیکار ہیں۔ ہمارا تمام کمال کا مفروضہ مختلف ہے۔ ہماری ناتمامیت اور اس ناتمامیت سے پیدا شدہ سانی رابطے جس ملک کے آئینہ دار ہیں۔ اس کا رنگ ورامش سوا حاضر سے متعلق ہے۔

دینو کے بیٹے کی جوانا موت جو پہلے کپیتی دکھائی نہیں دیتی تھی، مختلف تفصیل دیکھنے کے بعد پوری کہانی سے ایک حد تک ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ بنیادی کنائے موت اور جنت کے ہیں۔ موت اور جنت کے یہ کنائے پوری کہانی کے رگ دپے میں ہیں۔ چنانچہ جب مولوی صاحب وظیفہ کر کے لوٹے ہیں تو اس وقت بھی جیناں کچھ انہیں اسرار کے بارے میں سوچ رہی ہوتی ہے۔ اس کو اپنے باپ کا انتظار بھی تھا۔ جس کو اس وقت پہنچ جانا چاہیے تھا۔ ماں سے پھرے ہوئے اس کو دو برس ہو چکے تھے

اور جنت وہ جنت کیسی تھی وہ جنت کیا وہ مولوی صاحب تھے؟ مگر اس کا دھندلا سا خیال تھا کہ وہ آدمی دار تھی والا نہیں تھا، کوئی جوان تھا، جیناں جب بھی جنت کا سوچتی ہے۔ اسے اپنی ماں یاد آتی ہے۔ ماں کی یاد اسے جنت کے خیالوں کی دنیا میں لے جاتی ہے۔ جیناں کی جنت اور جیناں کی ماں ایک دوسرے میں گھڑاڑ ہیں۔ پھر یہ جنت دینو کے جوان مرگ، لنگوٹ کے پکے، شیش جوان گوبرو کو چھوٹی ہوئی موت کی وادی میں چلی جاتی ہے۔ جنت، جوانی اور موت اس مقام پر دھندلے دھندلے ایک دوسرے میں مدغم ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔

جو ہماری موجود اور پھاتاں کو پھر سے ملانے کے لئے صاحب کرامات پھاتاں سے ایک رات کے لئے نکاح اور طلاق کا سلسلہ کرتے ہیں۔ چنانچہ اگلے صبح جب موجود اور اس کی بیٹی لوٹتے ہیں تو مولوی صاحب جا چکے ہوتے ہیں۔ پھاتاں صحن میں سو رہی ہوتی ہے، موجود اسے جگاتا ہے۔ وہ بڑبڑاتی ہے جنت، جنت کے حوالے سے پھاتاں بھی اسی گنجلک درآؤ نختہ دنیا میں داخل ہو جاتی ہے۔

ان نرم و نازک رشتوں میں بندھی ہوئی ناتماہیت کی یہ داستان جس چھوٹی موٹی فیرک کو ہماری ذات سے ہمکنار کرتی ہے، اس کا توازن بہت کومل اور پراسرار ہے۔ موت اور جنت کے کنارے ماں بیٹی کو چپکے چپکے اپنی آغوش میں لے لیتے ہیں۔

ایک یگانہ مقدر، ایک ازلی تنہائی، اپنے سے بڑی دنیا کا سراب، جنت! سب کچھ گھل مل کر نئی شخصیت اختیار کرتا ہے، کئی منزلیں طے ہو جاتی ہیں۔ اور خاموشی کے آلے میں حرف ممنوعہ ادا ہو جاتا ہے۔ یہ حرمت کے زیر سایہ کھٹکنا تو ہے۔ لیکن اپنا نام نہیں رکھنے دیتا کہ کہیں شناخت نہ ہو جائے۔ حرف ممنوعہ کا شناخت نہ کیا جانا، شناخت کی حد سے پرے رہنا، حرمت کا استدلال ہے۔ حرمت اسے حرف ممنوعہ بناتی ہے۔ حرف ممنوعہ لسانی ناتماہیت کا جواز بناتا ہے، اور درپردہ اپنا اظہار کرتا ہے۔

چونکہ اس کہانی کے مندرجات اپنی انتہائی حد میں کسی لسانی رابطے کی گرفت میں نہیں آسکتے۔ پہلے کہانی کے اندر تھرکتی سیما کی کیفیت کا کما حقہ، مشاہدہ نہیں کیا جاسکتا۔ ہر لسانی رابطہ اپنے مواد کے قریب قریب پہنچنے کے باوجود بالآخر ناتمام رہتا ہے۔ ان معنوں میں "صاحب کرامات" ایک لسانی رابطہ ہے۔ اور اس حقیقت کا جو تمام و کمال ہے۔ محض ایک ادنیٰ اشارہ ہے۔ سمٹنا چھوٹی موٹی عکس لرزاں، جس عکس صورت کو یہ لسانی رابطہ ہمارے روبرو لاتا ہے اس کی کیفیت نا پیدا جس عکس صورت کو یہ لسانی

رابطہ ہمارے دو برولاتا ہے۔ اس کی کمیت ناپیداکنار کو ہم قیاسی طور پر جان سکتے ہیں۔ یہ مبنی بر قیاس شائے نشان اور نقاط ہیں۔ اس کمیت ناپیداکنار کے، جو بوجہ حرمت و حرف منوعہ کے ناتمامیت کی غلام گردش میں سرگرداں ہیں۔ انہیں محسوس کیا جاسکتا ہے، اندازاً پہچانا جاسکتا ہے۔ کاملاً کہا نہیں جاسکتا۔ یہ ان کہے، گویائی کو روندتے ہوئے مندرجات سعادت حسن منٹو نے صاحب کرامات میں اکٹھے کئے ہیں اور انہیں ایک شکل و صورت عطا کی ہے۔ یہ شکل و صورت ایک ایسی جذباتی حرمت کا نام نامی ہے جو اپنی اصل میں نام قبول نہیں کرتی۔ اس مواد کی ترتیب ہے۔ جو حرمت و ناتمامیت کے سبب پوری طرح کہا ہی نہیں جاسکتا۔ "صاحب کرامات" میں ایک ایسا لسانی مقدمہ دھڑکتا ہے۔ جو گویائی کے ہر قالب کو ٹھکراتا ہے۔ ناتمام رہتا ہے کہ ان احساسات سے عبارت ہے۔ جنہیں معکوسی، دھندلے اور غیر منطقی ربط و ضبط اور بالواسطہ لمس ہی سے پہچانا جاسکتا ہے۔ اس کی شبیہ دو بدو گفتگو نہیں کرتی۔ دائیں بائیں سے چھپچھلتی پھسلتی درجہ شہور رکھتی ہے۔ ہم اسے مظاہر کی ہزار داستان کائنات سے ملا کر پہچانتے ہیں یہی نہیں۔ ایک رتبہ کی پہچان ہمیشہ ساتھ نہیں دیتی۔ ادھر اعتبار آیا کہ پہچان ہوئی تو بے اعتباری شروع ہوئی، اچھا بھلا خواب پھسل گیا۔ لاکھ چاہیں کہ اس کی بازیافت ہو۔ کام نہیں بنتا۔ بھولنا خواب بھول ہی جاتا ہے۔ لمحو بھر کی گرفت عمر بھر کے زیاں کی راہیں کھولتی ہے۔ ان راہوں سے غیر لسانی خواب نہیں لٹتے۔ کم مائیگی اور پیمپارگی کی ہوائیں آتی ہیں۔ نہیں آتے تو خوابوں کے لسانی مقدمات نہیں آتے۔

وہ معیار جو لسانی رابطوں کے پابند ہوتے ہیں ہمیں اس لئے پسند آتے ہیں کہ انہیں باآسانی ذہنی طور پر استعمال کیا جاسکتا ہے۔ یہ آسانی مذکورہ لسانی مقدمات کے سلسلے میں مقصود ہے۔ بلکہ ہر لسانی مقدمہ اپنی اصل میں غیر لسانی ہونے کی وجہ سے استعمال پذیری کی ضد ہے۔ یہ ضد اس کی دھندل فارمیولیشن کو بھی کھٹن اور دشوار بنا دیتی ہے۔ یہ دشواری انہیں سمجھ میں آسکتی ہے جو چھپی ہوئی، ہمارے احساسات کو توڑتی مردھتی اور خوفناک حسرتوں کے داخلی مواد کو پاچکے ہوں۔ جن کی انتہا باآسانی استعمال کئے جانے والے لسانی رابطے ہوں، انہیں معذور ہی جانتا چاہیے۔ "صاحب کرامات" ایک ایسے لسانی مقدمے کی فارمیولیشن ہے جس سے بھرپور معنویت، تاثر انگیزی اور خوفناک جذباتی تصادم و اتصال کی بارڈر محدود مرتب ہوتی ہے۔ اس فرد میں گریزان لرزاں اور ناپائیدار لذت و خوف کے سایوں کی آمد و رفت اور متلون کھلتے سمٹتے کردار کا اقصیٰ شر درج ہے۔ چنانچہ جب مولوی صاحب دائرہ ہی اور پے چھوڑ کر

چلے گئے تو چوہری مروج کے بے لوث ذہن میں ایک خیال آیا " جیناں ، پھاتاں تم نہیں سمجھیں ۔ وہ کوئی کرامات والے بزرگ تھے ۔ ہمارا کام کر گئے اور یہ نشانی چھوڑ گئے " میں اب ہمارے پڑھنا سیکھوں گا ۔ اور اس بزرگ کے لئے دعا کیا کروں گا ۔ جس نے ہم دونوں کو پھر سے ملا دیا ۔"

پھاتاں خاموش رہی ۔

اس خاموشی سے اس لسانی مقدمے کے سوتے پھوٹتے ہیں ۔ جو حرمت و نامتائیت کو سمیٹے ہوئے حرفِ ممنوعہ کا طواف کرتا ہے ، اور کہانی اخلاقی اور جذباتی جھنجٹ کے معنوں میں اپنی انتہا کو نہیں پہنچتی ان امور کی نشاندہی کے ساتھ ساتھ ہماری جانچ پرکھ کے معیار بھی قلبِ ہیئت سے دوچار ہوتے ہیں ۔ ادب جو لسانی مقدمات سے متعلق ہو اس کا سراغ ، جائزہ اور قدر و قیمت اس امر میں محفی ہے کہ وہ فارمیولیشن کے جملہ منطقی تقاضوں کو کس حد تک پس پشت ڈالتا ہے ۔ ان معنوں میں سعادت حسن منٹو کافی ہماری آج کل کی ڈثرن کا حصہ ہے ۔ جو فن ہماری قدر و قیمت کے معیاروں کو تبدیل کر دے ۔ سعادت حسن منٹو کے عیلمدگی میں قائم نہیں ہوتا ۔ پھر انسان کی جان پہچان کے لئے جو مقام نظر سعادت حسن منٹو نے متعین کیا ہے ۔ وہ ہمارا مقدار اور ہماری روح کا تجربہ ہے ۔ بھیاںک ، خوفناک اور سراسر انسانی ! وہ جو سعادت حسن منٹو کا ردِ عمل بنتے ہیں ۔ بدگمان ہیں ! بے شک بدگمان ہیں کہ اپنی روح کے تجربے سے منحرف ہوتے ہیں ۔ میں افسوس کرتا ہوں ۔ اور یرمیاہ نبی کا کلام یاد کرتا ہوں کہ قید میں قاصد بھیج کر دریافت کرو کہ ایسی بات کہیں ہوئی ہے ۔ کیا کسی قوم نے اپنے معبودوں کو حالانکہ وہ خدا نہیں بدل ڈالا ! پر میری قوم نے اپنے جلال کو بے فائدہ چیز سے بدلا ۔

اگر سعادت حسن منٹو کی کہانی صاحب کرامات فعالِ حرمتوں ، لسانی رویوں اور ہمارے مروجہ اصولوں کو زرتی چھوڑتی ہے ، جملہ منطقی تقاضوں کو پس پشت ڈالتی ہے اور دیگر شکست و ریخت کے سامان پیدا کرتی ہے ۔ تو معیاروں کا معیار بھی بنتی ہے کہ مفرد استعارے اگل بجائے ادبی استعارے کی رونمائی کرتی ہے ۔ استعارہ ہمیشہ طلوع ہوتا ہے ۔ آہستہ آہستہ " بتدریج ! اس کی حدود سے لمحہ بھر میں پوری آگاہی نہیں ہوتی ۔ مختلف عناصر سے پیدا ہونے والی شکل منتهی استعاراتی شکل ان عناصر کو از سر نو متعین و مرتب کرتی ہے ۔ ان عناصر کی ابتدائی شکل منتهی استعاراتی شکل کی تخلیق کے بعد تبدیل شدہ حالت میں جو وجود رکھتے ہیں وہ منتهی استعاراتی شکل سے عیلمدگی میں ممکن نہیں ۔ ان کا وجود منتهی

شکل کے زیر اثر اپنی اصل سے مختلف ہیئت حاصل کرتا ہے۔

عناصر کی ابتدائی ہیئت اور منہی استعاراتی شکل کی تخلیق کے بعد کی متغیر ہیئت استعارے کے عمل کو واضح کرتی ہے۔ استعارہ مختلف عناصر کا اجتماع محض نہیں کہ مختلف عناصر کو اکٹھا کر دیا جائے تو استعارہ پیدا ہو جاتا ہے۔ مختلف عناصر کو ان کی مشابہت کے ذریعہ اکٹھا کرنا منطقی تعقل پسندانہ تجربی سلسلہ ہے۔ یہاں بنیادی مشابہت کو فکری طوراً نامیز کیا جاتا ہے کہ باقی مشابہتیں غائب ہو جاتی ہیں۔ عناصر ایک رشتے میں بندھ جاتے ہیں۔ مطالب و مفاد ہم مستقیم ہو جاتے ہیں۔ ایک مشابہت دوسری مشابہت پر حاوی ہو کر جکر دلیتی ہے اور بات بقیہ مشابہتوں سے ملوث نہیں ہونے دی جاتی۔ استعارے کی بنیاد تجربی مشابہت نہیں۔ عملاً استعارے میں بیک وقت کئی مشابہتیں موجود ہوتی ہیں۔ لیکن کوئی مشابہت اتنی میر نہیں ہوتی کہ بقیہ مشابہتیں غائب ہو جائیں۔ یہی وجہ ہے کہ ایک استعارے کے تمام عناصر کو منطقی ربط دیا جائے تو استعارہ معنی کھو دیتا ہے۔ اور ماحصل منطقی طور پر متضاد بیانات کا ڈھیر ہوتا ہے۔ منطقاً

متضاد بیانات استعارے کے باطن میں زندہ و انزائیکز ہیئت پاتے ہیں۔ منطقی طور پر متضاد بیانات کے لئے استعارے کی مسیحا نفسی اسے بیان کے دیگر اسالیب پر فوقیت دیتی ہے کہ یہ اپنے دامن میں ہر نوعیت کے متضاد، متضارب، نامکمل اور غیر منضبط طبقوں کو سمیٹ سکتا ہے۔ چنانچہ استعارے کے وسیلے سے کئی کئی افراد کی جذباتی کشمکشوں کا بیک وقت احاطہ کرنا ممکن ہے۔ مختلف النوع زندگیوں کا تضارب، تضاد، اور ناتمامیت سمیت ایک احساساتی منطقہ سامنے لانا، جہاں افراد کے ادغام سے کل کا وجود ہو، چھوٹے بڑے ٹوٹے پھوٹے درآویختہ زاویے وصل تازہ سے جہان معنی کی اتنی کلیت اور جامعیت سے تنظیم کریں کہ انسانی مقام نظر اس کے بدوں کیا ہے واپس رہے، استعارے کے دست قدرت ہیں یہ اشیاء و حواس زمان و مکاں، کامیابی و نارسائی اور ضمار و استعارے کے پانی میں غوطہ لگا کر اپنی جون بدلتے ہیں۔

استعارہ سب کا ادراک ہے۔ یہ بات سمجھ میں نہیں آتی کہ استعاراتی رابطوں کو ایمپیریکل حقیقت پر بعینہ پورا اترنا کیوں لازم ہے۔ ایمپیریکل حقیقت کو استعارے کے ذریعے متغیر و منقلب کیوں نہ ہونے دیا جائے یوں بھی تو ایمپیریکل حقیقت سے تعرض برقرار رہے گا۔ مشکل یہ ہے کہ دادات کی دھائی دینے والے نہ تو تجربہ کو بطور معروضی سانی بیان قبول کرتے ہیں اور نہ بطور واردات۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارا ارد گرد کی بنی بنائی تنقید سے نیاہ نہیں ہوتا۔ ان دونوں وسیلوں سے جو دنیا ہمیں ملتی ہے وہ مردہ روحانی دنیا سے

ہر قدم پر اختلاف رکھتی ہے۔

یہ اختلاف ہمیں بہت عزیز ہے کہ ہماری بود و باش اور طرز احساس کی اساس ہے۔ البتہ اس مرحلے پر ایک اور دشواری پیدا ہوتی ہے۔ تجربہ کو معروضی لسانی بیان اور واردات میں تقسیم کرنے سے ایک ثنویت پیدا ہوا کرتی ہے۔ ثنویت چاہے مواد اور ہیئت میں ہو، چاہے معروضی لسانی بیان اور اس کے ہمزاد میں ہو، چاہے داخلیت اور خارجیت میں ہو، شعروادب کے لئے سودمند نہیں ہوتی۔

ایک ایسا مقام جہاں واقعات کا کوئی منضبط درو بست نہ ہو، چھوٹے بڑے، ٹوٹے پھوٹے منتشر اور آوارہ اجزائیدہی اور بالواسطہ گفتگو کی حد فاصل مٹادیں، اور سب کچھ ایک مبہم ناقابل تشریح دھندلاہٹ کی آغوش میں چلا جائے، اپنا انتہی ہے۔ وہ دنیا جہاں ہر واقعہ، جذبہ، تصویر اور ترتیب مختلف علاقوں سے ہوتی ہوئی ذہن میں تحلیل ہو جائے، شعری مواد اس تحلیل شدہ صورت میں اپنی اجنبیت اور تازگی

سے بطور وقوعہ تخیل میں سنائے تا آنکہ یہ وقوعہ تخیل کے سہارے فنی تجربہ بنے۔ کچھ اتنی عام نہیں، پھر بھی فنی تجربے کا یہ اسلوب اپنی اثر انگیزی میں یکتا ہے کہ اسے تخیل کی وسعت میں عمل کی دسترس ہے۔ اس سے

محفوظ ہوا جاسکتا ہے۔ اس ناقابل پیرافریز اور غیر میزمواد کی مختلف تعبیروں سے پریشان معنی ذہنی اندونختہ بنتے ہیں۔ یہ کیفیت شعری مواد سے علیحدگی میں نہیں جانی جاسکتی۔ یعنی شعری مواد اور معنی کو علیحدہ علیحدہ نہیں رکھا جاسکتا۔ شعری مواد اور معنی کی یہ وحدت داخلیت اور خارجیت کی بے معنی تقسیم کو رد کرتے کیا تھ

ساتھ اشیاء واقعات اور جذبات کی متعین حدیں توڑ کر انہیں ایک نئے پس منظر میں لے جاتی ہے۔ جہاں یہ سب کچھ تحلیل ہو جاتا ہے۔ اور شعری مواد سے باہر کوئی ایسا نقطہ نظر نہیں رہ جاتا جس سے اس مواد کو پرکھا جاسکے۔ پھر تو یہ بھی نہیں جانا جاسکتا کہ کس نقطہ نظر سے ان نام نہاد واقعات، اشیاء اور جذبات کو منتخب کیا گیا تھا۔ شعری مواد اور معنی کی یہ یکجہانی جس لاشریک، خود مختار اور خود کار دنیا کو جنم دیتی ہے۔

وہ اپنا معیار آپ ہے۔ یوں جب شعری مواد نکیل پاجائے تو مینہ واقعات، اشیاء اور جذبات اپنا آپ کھو کر پہلے سے مختلف ظہور پاتے ہیں، جسے بحر شعری مواد کے اور کسی حوالے سے جانچا یا پہچانا نہیں جاسکتا۔ شعری مواد کا یہ تصور خارجی حقیقت اور اس سے متعلق قواعد اور منطق کو اپنی مملکت میں پر سونا نان گرٹیا گردانے پر ہی اکتفا نہیں کرتا بلکہ اپنے آپ کو علم و آگہی کا ایسا منفرد، مکمل، خالص اور

مستقل مقام اور نقطہ کہہ سکتا ہے کہ احساس سے متعلق ہے۔ یہ علم اس خود مختار

شعبے سے منہا نہیں جاسکتا۔ یہ اس کے باطن میں ہے، اسے کسی خارجی حقیقت کے سانچے میں نہیں چھلا جاسکتا۔ بلکہ یہ خود سانچہ ہے، جس میں سب کچھ ڈھل کر ہمارے سامنے آتا ہے۔

شعری مواد کے ابلاغ کے وسائل تجرباتی نہیں۔ تجزیہ اپنی حقیقت میں چند اصولوں اور مفروضوں کو جمع مان کر ان کے مطابق کسی مواد کے حقے نجرے کرتا ہے۔ چھوٹی چھوٹی اکائیوں کو قائم کر کے ان کی قدر مشترک دریافت کرتا ہے۔ انہیں رابطہ دیتا ہے اور منظم کرتا ہے، یہ منظم صورت، چھوٹی اکائیوں کی پہلی شیرازہ بندی ہے۔ اس سے پیدا ہونے والی وحدت دیگر مشترک خصوصیات کی دریافت کے بعد ایک اور سلسلے میں منسلک ہو جاتی ہے یہ ترتیب جاری رہتی ہے تا آنکہ منظم فکری نظام مرتب ہو جاتا ہے۔ تجربے سے پیدا شدہ یہ نظام اصول اور مواد کی علیحدہ علیحدہ حیثیتوں کو قبول کرتا ہے، علاوہ ازیں تجربہ شدہ مواد چھوٹی چھوٹی اکائیوں میں بٹتا تو ہے لیکن ہر چھوٹی اکائی بطور اکائی اپنی ذات برقرار رکھتی ہے۔ اس کے کنارے واضح ہوتے ہیں۔ اور ہر اکائی دوسری اکائی سے بندھتی ہے، اس میں مدغم نہیں ہوتی۔ داخلی اور خارجی حقیقت کی تخصیص موجود رہتی ہے۔ شعری مواد ابلاغ کے غیر تجرباتی ذرائع سے سروکار رکھتا ہے۔ یہ بحیثیت مجموعی، تجزیہ کے برعکس ہیں آیتا ہے۔ اسے اکائیوں میں بانٹنا، تہس نہس کرنے کے مصداق ہے۔ اس کے اجزا اپنی ذات برقرار نہیں رکھتے، بلکہ کل اپنی کلیت میں بے نیاز ہے۔ جانچ پرکھ کے خارجی اصولوں اور مفروضوں سے معنی اور مواد کی ایک دوسرے سے علیحدگی سے ہر اس چیز سے جو شعری مواد کی خود مختاری کو چیلنج کرے، شعری مواد کے معانی کو شاعر یا خارجی دنیا میں ڈھونڈنا بیکار ہے شعری مواد اور معنی ایک ہیں۔ اس لئے شعری مواد کو خارجی دنیا کا پر تو قرار دینا غلط اور خارجی دنیا کی عکاسی کو ادب کا مقصد بنانا بے معنی ہے کہ شعری مواد قائم بالذات شعبہ ہے ذریعہ اظہار نہیں۔

ادب میں خارجی حقیقت انسانی ذہن کی زندہ آشنائی سے ماوراء کیا ہے، جو کچھ ہے اس کا وجود ذہنی اندر رختہ پر منحصر ہے۔ ذہنی اندر رختہ تخیل کے تعامل سے باہر کی خالص تصویر نہیں رہتا۔ اسلئے جے ہم خالص خارجی دنیا شمار کرتے ہیں فی الاصل ہماری ذات کے کھوٹ سے مملو ہے۔ ہر ایک اپنی ذات کا خارجی دنیا سے ٹکراتا ہے، ہر ایک کا ذہنی اندر رختہ مختلف اور اسی لحاظ سے متنازع فیہ خالص خارجی دنیا جدا ہوتی ہے۔ شعری مواد خارجی حقیقت کے تصور کو پاش پاش کرتا ہے۔ پتہ ہی نہیں چلتا کہ ادب میں واقعتاً خارجی حقیقت کیا ہے، وہ سب کچھ جس سے ذہن کی زندہ آشنائی نہیں خارج

ذیابہ۔ یہ خارجی دنیا سائنس اور علوم کا موضوع ہو سکتی ہے، ہمارا آپ کا اس سے کوئی تعلق نہیں۔
 مادہ تئیکہ ذہن کی زندہ آشنائی کی منزلیں طے کر لے۔ تو کیا شعری مواد اس زندہ آشنائی سے بہرہ ور
 ذہنی اند وختے کا ذریعہ ظاہر ہے؟ نہیں شعری مواد ذریعہ اظہار یا وسیلہ نہیں جس پر کوئی خیال یا جذبہ
 یا ذہنی اند وختہ لا کر پہنچایا جائے۔ شعری مواد قائم بالذات شعبہ ہونے کی وجہ سے وسیلہ اور اس پر باہر
 سے لا دے جانے والے خیال یا جذبے یا ذہنی اند وختے سے پیدا ہونے والی تقسیم، تخریب اور ردی
 کو قبول نہیں کرتا۔ جو لوگ شعری مواد کو کسی باہر کے، شعری مواد سے علیحدہ 'خیال یا جذبے یا ذہنی اند وختے'
 کی ترسیل کا آلہ یا ذریعہ سمجھتے ہیں، مختلف بھول بھلیوں میں پھنسے ہوئے ہیں۔ مثلاً وہ اکثر کہتے ہیں کہ
 خیال یا جذبہ یا ذہنی اند وختہ بعینہ قاری تک پہنچایا جانا چاہیے۔ مفہوم کی ترسیل بعینہ جی بھی ممکن ہے کہ
 قاری اور شاعر میں کچھ بنیادی مفاہمت ہو۔ شاعر کے مافیہ کی بعینہ ترسیل مروجہ لگے بندھے اور مسلسل
 استعمال شدہ حوالوں کو شرط اول قرار دیتی ہے۔ اس لحاظ سے ادلاً کوئی خیال یا ذریعہ ہی نہیں سکتا۔ مروجہ
 لگے بندھے اور مسلسل استعمال شدہ حوالے اس کی گنجائش نہیں رہنے دیتے۔ ثانیاً اگر خیال پہنچانے
 کے لئے آپ نے مفاہمت تو ردی تو ابلاغ نہیں ہوگا۔ لہذا اگر آپ شعری مواد کو کسی خیال یا جذبے یا ذہنی
 اند وختے کی ترسیل کا ذریعہ یا آلہ سمجھتے ہیں تو نئی بات کہنے کا خیال چھوڑ دیں، یہی کہیں جو کہا جا چکا ہے۔
 بعینہ ترسیل کا فریضہ قواعد اور منطق کے زیر اثر لکھی ہوئی چیزیں بطریق احسن پورا کر سکتی ہیں کہ ان
 میں ترتیب، تدوین اور تجربہ کے تمام عناصر موجود ہوتے ہیں۔ ایک حل یہ بھی ہے کہ آپ شعر و ادب چھوڑ
 کر قواعد اور منطق اپنالیں۔ خیال جذبہ یا ذہنی اند وختہ بعینہ قاری تک پہنچا رہے گا۔ نامیاتی حسن و حرکت
 کی خواہش البتہ ترک کرنا ہوگی۔ نامیاتی حسن و حرکت سے فیض یاب ہونے کے لئے تو شعری مواد کو بطور
 قائم بالذات تسلیم کرنا ہوگا۔ مواد اور معنی کی یہ وحدت ہیئت کا سوال بھی سامنے لاتی ہے۔ شعری مواد
 اور فن تجربہ اسی تقسیم کا شکار ہیں جو مواد اور معنی کے سلسلے میں جاری و ساری ہے۔ پوچھ چیزوں کو
 اسی تقسیم کے مدنظر قبول کیا اور کر دیا جاتا ہے۔ خالص ہیئت کے بے معنی تجربات کو بالانس پر چڑھایا
 جاتا ہے اور کہا جاتا ہے کہ فلاں تحریر فنی طور پر بہت خوب ہے۔ واہ واہ سبحان اللہ، موضوع اور
 مواد کے لحاظ سے کم اصل ہے تو کیا ہوا۔ اب صورت یہ ہے کہ نہ تو ہیئت کے تجربات فاعلاتن فاعلات
 کے الٹ پھیر سے آگے بڑھ سکے ہیں اور نہ ہمیں کبھی اور ادبی تخلیق دستیاب ہوئی ہے۔

ہر ادبی تخلیق توسط تجربہ حقیقی زندگی سے علمدگی کی جاتی ہے۔ مقصد یہ ہوتا ہے کہ یوں وہ مجرد مقام اپنے خدو حال سمیت واضح طور پر ہمارے سامنے آجائے۔ پھیل ہوئی حقیقی زندگی میں بے شمار احتیاجات ایک دوسرے سے کندھے ملے ہوئے انفرادی رنگ روپ کو نظروں سے اوجھل کر دیتے ہیں۔ خصائص نکھرتے نہیں، یک رنگی سی چھائی رہتی ہے۔ اس یک رنگی کو دور کرنے کے لئے حقیقی زندگی کے پھیلاؤ اور وسعت سے ایک مقام منتخب کر کے اسے ارد گرد سے منقطع کر لیا جاتا ہے۔ اس کے کونے کھدے نمایاں کئے جاتے ہیں اور مصنوعی حد بندی سے اس منتخب مقام کی اس طرح تجربہ کی جاتی ہے کہ یہ الگ تھلگ دکھائی دے اور ہم اس سے با آسانی متعارف ہوں۔ اس مجرد مقام کے حوالے سے ہم حقیقی زندگی کے اس فلکس کو پہچان سکتے جہاں سے اسے نکالا گیا تھا۔ لیکن یہ کہ تجربہ کے عمل سے یہ مقام ادبی تخلیق کے ذمے میں آ گیا ہے۔ جلد بازی کی بات ہے۔ یہ مجرد مقام اور حقیقی زندگی ایک دوسرے کا انعکاس کرتے ہیں۔ مجرد مقام ان مختلف النوع عناصر میں شامل ہے جو ادبی تخلیق کی ساخت پر راحت میں حصہ لیتے ہیں۔ ہمارے جذبے، خیال، سوچ، بچار وغیرہ کے ذہنی اندوختے وہ عناصر ہیں جو ادبی تخلیق کی ساخت میں ہمیشہ شریک ہوتے ہیں۔ ان عناصر کا آپس کا نرم و نازک اور عجیب و غریب رشتہ ہی کسی مجرد مقام کو ادبی تخلیق بناتا ہے۔ مختلف عناصر کا یہ داخل توازن، ان عناصر کا اجتماع نہیں، ایک نامیاتی حس و حرکت کی نادرہ کارہیت، ایسی ہست جس میں جذبہ، خیال، سوچ، بچار وغیرہ کے ذہنی اندوختے اپنی اکائیاں چھوڑ کر تحلیل ہو جائیں اس توازن میں جو اپنی حد میں مکمل اور خود کلام ہو۔ جہاں ہست اور مواد کا وصال اور ادغام ہو کہ معنی نام ہو اس ہست داخل کا جہاں کائنات اور انسان اور انسان اور انسان کے حوالوں اور رشتوں سے سب کچھ ایک ایسے رابطہ سے مرتب ہو کہ تنجید کا جہان تازہ واردات کی راہیں کھولے، بنانا یا کھوجائے غیر متوقع اور اس قدر تازہ استوار ہو۔ یہ نہیں کہ ادبی تخلیق شاعر کے جذبے خیال اور سوچ بچار کا اظہار کرے۔ بلکہ یوں کہ یہ عناصر ایک دوسرے میں ایسے گنجدو جائیں کہ ان کی قلب ہست ہو اور ان کی تحلیل سے ایسی نامیاتی حس و حرکت کی نادرہ کارہیت بنے کہ از خود، اپنے انداز میں ہمیں متاثر کرے، فن واردات بنے، یوں دیکھا جائے تو ترسیل و ابلاغ اور اظہار کی مرد جب اصطلاحیں ادبی تخلیق سے قطعاً کوئی تعلق نہیں رکھتیں۔

ادبی تخلیق مذکورہ معنوں میں حقیقی زندگی کا چرہ نہیں، یہ ممکن ہے کہ ادبی تخلیق کی ساخت پر

داخلت میں جو عناصر شامل ہیں وہ حقیقی زندگی ہی سے لئے گئے ہوں، جذبات جو عام زندگی میں ہیں ان سے استفادہ کیا گیا ہے۔ اچھائی برائی کے مروجہ معیار استعمال کئے گئے ہوں۔ بلکہ میں تو یہ کہوں گا کہ یہ سب کچھ لادہ ہی ہے، اس سے فرار ممکن نہیں۔ متخیلہ اپنا کم از کم نقطہ آغاز اسی دستاویز روز و شب لیتی ہے یہ سب کچھ، ادنیٰ تغیر پیش کر دینا ادبی تخلیق کے ہم معنی نہیں ادبی تخلیق ان عناصر کے رشتوں، فنکار کے بنائے رشتوں میں مضمر ہے۔ رشتے جو ساخت، بناوٹ اور تعبیر سے ادبی تخلیق کو اس کا منفرد مقام دیتے ہیں اور حقیقی زندگی کا چرہ نہیں بننے دیتے۔ ہاں ایک مشابہت کو ضرور جنم دیتے ہیں۔ اس لئے مشابہت انحصار کر کے، بسا اوقات ادب کو زندگی کی عکاسی کا فریضہ سونپ دیتے ہیں۔ حالانکہ مشابہت اور قریب نظر بقول مسز بینگر اسٹیج کی طرح ادب میں بھی بطور تکنیک استعمال کئے جلتے ہیں۔ حقیقی زندگی سے تشابہہ کو بڑے کلا کر شعرو ادب ایسی تفصیل کرتے ہیں جو قاری کے ذاتی تجربات سے منسلک ہو کر اس کے ذہنی اندونختے اور متخیلہ سے تال میل کے ساتھ ان حضرات سے ہم آہنگ کرتی ہے، جو محض شعرو ادب کی ساخت ہی سے اپنا وجود پالتے ہیں۔ یہ تشابہہ قاری کے لئے خاص ادبی تخلیق قابل قبول بتاتا ہے۔ اس سے یہ لازم نہیں آتا کہ ادبی طور پر تخلیق شدہ جذبے، دنیا میں اور تصورات حقیقی زندگی میں بھی کوئی حیثیت رکھتے ہوں۔ اگر تشابہہ موزوں اور مناسب ہو اور یوں لگے کہ تخلیق شدہ جذبے، دنیا میں اور تصورات گویا کہ زندہ اور جاری و ساری زندگی سے متعلق ہیں، تو جائز ہے کہ اس قریب کے بعد وہ اپنا عمل دخل حاوی کر لیتے ہیں اور ان کی حقیقت بحوالہ ادبی تخلیق کہ جس کی بدولت انہیں وجود ملا۔ کافی دشمنی ہے۔ گویا ادبی تخلیق ایک ایسی تخصیص ہے جو تجربہ کے بعد بھی تعلیم کا درجہ اختیار نہیں کرتی کہ یہ ایک ایسی حقیقت کا جامہ لبادہ ہے جو کسی طور دوسرا چولا نہیں بدلتا، اسے کسی مربوط نظام میں نہیں رکھا جاسکتا کہ ہر جامہ تخصیص دوسرے جامہ تخصیص سے باندھا نہیں جاسکتا۔ استعاراتی بازار کی سوا کوئی ایسا ربط باہم نہیں کہ یہ اکائیاں ایک مربوط نظام فکر مرتب کریں۔

ہماری آج کی زندگی جن تغیرات کو بطور اساس قبول کرتی ہے، ان سے روکشی ممکن نہیں۔ جو کچھ جانا پہچانا اور ماننا سوا یا ہوا تھا۔ ریت کے ذروں کے مانند بکھر گیا ہے۔ کسی لوگ ان منتشر ذروں سے فرسودہ معاشرے کو قائم کرنے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ اگر رفتہ و گزشتہ اسلوب زیست کو کسی طور جیسے مرنے پر لاگو کر دیا جائے تو زمانہ حال اپنے آئینہ سمیت منہا

کیا جاسکتا ہے۔ اپنا زمانہ چھوڑ کر کسی مومہم زمانے کی تلاش میں سرگرداں ہونا کچھ اتنی بڑی بات
 نہیں رہی کہ کثیر مقدار شہر فاک اس تلاش سے شرافت کا سکہ چلاتی ہے۔ ادھر ادھر ترقی پھرتی ہے
 ورنہ کون نہیں جانتا کہ وقت جاری ہو کر ہی رہتا ہے۔ وہ اسلوب زیست جو ہمارے آپ کے گھروں میں آسا
 ہے۔ اجنبی ہے نہ غیر حقیقی زندہ توانا ہے۔ اس کی گھمبیرا اس واسطے سے بھی متعین ہوتی ہے، جو اس کے
 خلاف برپا ہے۔ روزانہ ایرے غرے اور ثقہ بزرگ کچھ نہ کچھ کہتے ہی ہیں۔ بڑے عرصے سے کہہ رہے ہیں۔
 کہتے ہیں مگر کچھ نہیں کر پاتے، نیا اسلوب زیست بڑی تیز رفتاری سے بڑھتا چلا آ رہا ہے۔ روکے سے نہیں
 رکتا۔ تبدیل کرنے سے تبدیل نہیں ہوتا۔ اپنی ہٹ کا لپکا۔ جیسے چاہتا ہے جاری ہوتا ہے۔ خالص اور
 ناخالص، جیغ و پکار رایگاں جاری ہے۔ مجھے اس تغیر میں وہ قباحتیں بھی نظر نہیں آئیں۔ جنہیں بزرگوں
 کی آنکھیں دیکھے بغیر ہی دیکھ لیتی ہیں، ان کے گلے رندھ جاتے ہیں۔ آواز بھراتی ہے اور واہلا ہوتا ہے
 واویلے سے تنقیح جذبات ہوتی ہے اور بس! یہ واہلا کچھ نیا نہیں۔ جب سعادت حسن منٹو ہمیں دریا
 کر رہے تھے۔ یہی کچھ ہوا تھا۔ وہ خلکے اور نقش جو سعادت حسن منٹو نے متعین کئے تھے اب کلیۃ حقیقی
 قوت کے مقام ہیں۔ ان مقاموں سے گزرنا کچھ لوگوں کے لئے اب بھی ممکن نہیں۔ ان کے لئے یا جوج ماجوج
 اور اصحاب کہف اپنے مقدر کی دیواروں اور غاروں میں فی الاصال اور بطلانی اصل اصولی پابند ہیں۔
 ابھی تک کوئی تغیر برپا نہیں ہوا۔ حالانکہ ہماری زندگی جس قدر تغیر قبول کر چکی ہے وہ کوئی ڈھکی چھپی بات
 نہیں۔ جاننے کی سطح مستقیم باقی نہیں رہی۔ پہلے اشیاء کا ادراک منظم طریق پر کیا جاتا تھا۔ چیزیں ایک
 باضابطہ ترتیب میں بندھ جاتی تھیں۔ انہیں ایک زوایہ جان لینے کے بعد باسانی پہچانا جاسکتا تھا۔ اب
 اب ہمارا علم کسی ایک سیدھی سمت میں نہیں بڑھتا۔ دیکھو تو ایک سرانظر آتا ہے دوسرے کی خبر نہیں
 ہوتی۔ سب کچھ گنگناک اور بے ترتیب ہے۔ بعض مقامات پر لائنل! الٹی سیدھی سمت میں بڑھتی
 مرجیں ایک دوسرے سے در آویزاں ہیں۔ اُڑے ترچھے خطوط ایک دوسرے کو کاٹتے ہیں۔ بوتلمون
 پیچیدگی کا منظر ابھرتا ہے۔ پھر سے دیکھیں تو شورخ اور دھندلے رنگوں کا معمرہ ہے جس کی اپنے
 پلاسٹک ہیٹ ہے۔

جذباتی طور پر ہماری دنیا کا جو نقشہ سعادت حسن منٹو نے مرتب کیا ہے اس میں روایتی قدروں
 کی شکست و ریخت بڑی واضح نظر آتی ہے۔ انسان اپنی عظمت کئے معیار پاتا ہے، اور وہ خوفناک

فلا جو روایتی قدروں کی منہائی کے بعد بظاہر پیدا ہوتا ہوا نظر آتا ہے، انسانی قدروں سے بخوبی پورا ہر جاتا ہے۔ وہ انسان جو روایتی معاشرے میں محض بدعت و قباحت ہو سکتا ہے۔ سعادت حسن منٹو کے وسیلے سے احرام کی دنیا آباد کرتا ہے۔

ان تغیرات کی بدولت ہماری دنیا ہمارے بزرگوں کی دنیا کے مختلف ہے۔ بزرگوں کا علم، اسلوب زیست اور اخلاق وجہ ذاتی آفاق جس منبسط ہارار کی میں فرد اور کائنات کو بانٹتے تھے۔ وہ مفقود ہے۔ بظاہر یوں معلوم ہوتا ہے کہ بے ترتیبی اور انتشار ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مابعد الطبیعیاتی ہارار کی کے زوال کے بعد وہ ڈھانچے جنہیں خم ہو جانا چاہیے تھا۔ انسانی عادات کے حوالے سے ابھی تک فعال ہیں۔ جو کچھ موجود ہے اس کی دریافت اور جانچ پر کھ اسی مابعد الطبیعیاتی ہارار کی کے حوالے سے کی جا رہی ہے۔ چیزیں پوری نہیں اترتیں۔ اور یوں لگتا ہے جیسے نظم و ضبط کھو گیا ہے۔ خرابی یہ ہے کہ ہمارے معیار ابھی تک مابعد الطبیعیاتی ہارار کی سے نہج لیتے ہیں۔ ہمیں یہ سب کچھ چھوڑنا ہو گا۔ اور ان قدروں کو جنہیں سعادت حسن منٹو نے متعین کیا ہے بطور رویہ قبول کرنا ہو گا۔

اس رویے سے پیدا ہونے والی ترتیب تشریحی مابعد الطبیعیاتی نظام سے پیدا ہونے والی ترتیب سے مختلف ہو گی، بظاہر انتشار ہی انتشار دکھائی دے گا۔

شعروادب ہمیں کائنات سے وصل کی کیفیت سے روشناس کراتا ہے۔ بقول ارنسٹ کیسیر شعروادب میں ظاہری اور باطنی عناصر ایک اکائی کی صورت میں پیش کئے جاتے ہیں یوں ہر لفظ اسکاٹی طور پر ایک مقام نظر ہوتا ہے، ایک علامتی چوراہ۔ جہاں سے پوری کی پوری نظم کو پہچانا جاسکتا ہے نظم کا ہر جز اپنے اندر کل رکھتا ہے۔ یہی ادبی استعارے کا مالا بد امتیاز ہے۔ استعارہ مجرد تصوراتی بیان کی ضد ہے، اس میں جاننے کی سطح مستقیم نہیں ہوتی، ہماری معروضی طور پر جاننے کی سطح پہلے ہی مابعد الطبیعیاتی ہارار کی کی منہائی کی وجہ سے مستقیم نہیں۔ پھر طریق کار، استعاراتی ہونے کی وجہ سے، از خود بھی خالص بیان کی حدود قبول نہیں کرتا، یوں ہمارے استعاراتی طریق کار سے پیدا ہونے والی پیچیدگی اور مابعد الطبیعیاتی ہارار کی کی منہائی سے پیدا ہونے والی پیچیدگی، پیچیدگی در پیچیدگی کر جہم دیتی ہے۔ اس طرح منتشر و برباد آماجگاہ انسان و کائنات میں کو ترتیب پہنچانے کے لئے صبر و استقامت کے ساتھ ہفتخوٹاں طے کرنے پڑتے ہیں۔ خالص بیانیہ پورا نہیں آتا۔ غیر میز اور پریشان فلکس کو قبول

کرتے ہوئے، محرکات اور مہیبات کی سلی جلی ایک دوسرے میں گم اور پھنسی ہوئی دنیا کے تار و پود کو جگہ دینی پڑتی ہے۔ اشیاء اور لسانی رابطوں کی ردی کو برطرف کر کے ابتدا و انتہا کو ایک ہی وقت میں گرفت میں لینا پڑتا ہے۔ پھر آہستہ آہستہ نئی ترتیب سے آنکھیں دوچار ہوتی ہیں۔ اشیاء اور ان کے بیان کی حد فاصل مٹ جاتی ہے اور واقعات آغاز و انتہا سمیت لسانی رابطوں کی ہیئت میں یکے بعد دیگرے کی بجائے اپنی فنی زندہ موجودگی میں گرد و پیش سے تھلے میں، علیحدہ دیکھا ظہور پاتے ہیں، چونکہ یہ علیحدہ دیکھا ظہور بالاخر لفظ کے کالبد میں ہوتا ہے اس لئے ظہور سے بھرپور لفظ خود مختاری کا حامل ہو جاتا ہے۔ مواد معنی اور ہیئت کی جگہ لفظ لے لیتا ہے، اور روزمرہ کی کاروباری عملی زبان فنی خود مختار لفظ سے علیحدہ ہو جاتی ہے۔ فن میں لفظ منبع و مرجع ہو جاتا ہے۔ اور ادعائی کل اور ہیئتی کیفیت ظہور سے بھرپور لفظ کی منجمد دنیا میں اپنی انتہا کو پہنچتی ہے۔ لفظ با ترتیب پڑھتے ہوئے بیانیہ کا عنصر نہیں رہتا۔ بلکہ بحوالہ مذکورہ ظہور اپنے آہنگ خاص، اپنی صورت، اپنے مخصوص سیاق و سباق اور تلازمات سے بالترتیب بڑھتے ہوئے بیانیہ کو پائے استحقاق سے ٹھکراتا ہے۔ واقعات اور جذبات تحلیل ہو کر، گرد و پیش سے انقطاع کے بعد، انجماد قبول کر کے اپنے زمان و مکان چھوڑ دیتے ہیں۔ ادبی تخلیق لسانی صنیات بنتی ہے، ناقابل تحلیل ٹھوس، ماحول کے پیرا فریز!

لسانی صنیات کی ناقابل تحلیل ٹھوس اور ماحول کے پیرا فریز ہیئت و شناخت میں حسیاتی ایسج، مجرور فکر، جذبہ، اخلاقی جھٹ، انسانی قدریں، اسلوب زیست کے ابجد سے تمت تنگ کے مرحلے کچھ کچھ اس طرح سے گندھے ہوئے ہوتے ہیں کہ اگر انہیں تہذیبی ذرائع سے علیحدہ علیحدہ کیا جائے تو مستدکرہ صدر مواد و معنی و ہیئت کے پس پردہ چھپی ہوئی وحدت پارہ پارہ ہو جاتی ہے اور صنیات کا نائسس جاتا رہتا ہے۔ اہل بے جوڑ عناصر کا ملبہ شاعر اور قاری کے لئے مصیبت بن جاتا ہے۔ اس لئے لسانی صنیات کو تجزیاتی ذرائع سے شعر و ادب کی پرکھ میں وہی ایسیریکل حقیقت لاگو کرنے کی سعی ہوتی ہے جو سائنسی اور منطق طرز فکر کے رگ و پے میں ہے۔ لسانی صنیات کو معروضی دنیا کے تلازموں سے منطبق کرنا نہ صرف بہت سی قیاحتوں کی بنیاد ہے بلکہ ایک نوعیت کی سربندی بھی ہے۔ اگر لسانی صنیات کو خود مختار اور قائم بالذات رہنے دیں تو ان کے تال میل اور دروہیت میں بے پناہ وسعت آجاتی ہے۔ چونکہ تجربہ بصیغہ واردات مجرد تصورات سے غائبانہ حجت لینے کے ساتھ ساتھ انہیں

وسیع تر حوالوں سے ادبی استعاراتی لمس مہیا کر کے بغایت اہم اور منفرد انداز سے متاثر کرتا ہے۔ اس لئے منطقی تعقل پسندانہ شعور غائب ہو جانے کی بجائے شدت سے اپنی موجودگی کی ہر ثبت کرتا ہے۔ البتہ معروضی سانی بیان کی محاکماتی قطعیت تحلیل ہو جاتی ہے۔ منطقی تعقل پسندانہ شعور کے دائرے پھیل کر دھندلاتے ہیں، دور ہو جاتے ہیں۔ اثر انداز بہر صورت ہوتے ہیں۔ منطقی تعقل پسندانہ شعور کو ادبی استعارے کے نظام میں سمونے کی کوشش اور خواہش اس کی ہستی کے اثبات سے جنم لیتی ہے۔ منطقی تعقل پسندانہ شعور انسان اور کائنات کی تقسیم و تفریق سے پیدا ہونے والی تجربہ و تفہیم تک پہنچنے کے لئے معروضی اور داخل حقیقت کے زاریہ پیدا کرتا ہے۔ ان دونوں زاویوں کو ادبی استعارہ اپنی ذات میں ہم آہنگ کرتا ہے۔ معروضی و داخلی حد بندیوں کو پھانہ کر ایک ایسا منطقتہ وجود میں لاتا ہے جہاں یہ دونوں زاویے شیر و شکر ہو جائیں۔ ان دونوں زاویوں کا وصل شاعر کی داخل زندگی سے انقطاع پر منتج ہوتا ہے۔ تخلیقی سانی کائنات اس وصل کی داستان کو سانی ضمیات سے انقطاع میں بیان کرتی ہے۔ سانی ضمیات شاعر اور خارجی دنیا سے منقطع ہونے کے بعد کس حوالے سے متعین ہو؟ تعین کا یہ مرحلہ پھر منطقی تعقل پسندانہ شعور کی طرف مراجعت کا، داخل خارج کی تقسیم کا مراد و معنی کی دوئی کا، موضوع اور ذریعہ اظہار کی ثنویت کا مسئلہ کھڑا کر دیتا ہے۔ چنانچہ سانی ضمیات کی ہر نئی تخلیق منطقی تعقل پسندانہ شعور کو نئے سرے سے نئے پس منظر میں چلیج اور متحرک کرتی ہے۔ اس کے عمل کو وسعت دیتی ہے۔ منطقی تعقل پسندانہ شعور کی ہر نئی جست تازہ تجربہ و تقسیم کو روبرو لاتی ہے۔ اس تازہ تجربہ و تقسیم کو عبور کرنے کے لئے سانی ضمیات سے وحدت بخش، محلول کانسپٹ پر سپٹ سمیٹنے والے اور ثنویت مٹانے والے علاقے مستعار لینے پڑتے ہیں۔ یوں منطقی تعقل پسندانہ شعور کے رد و قبول کا لامتناہی سلسلہ فنکار کو سلجھائے الجھائے رکھتا ہے اس سلجھاؤ الجھاؤ میں سرخروئی کے چند لمحات وہی ہیں۔ جب خود کار اور قایم بالذات ہست کی سانی ضمیات سے روشنی پھوٹے اور زندگی کے خلا ہیروں سے بھر جائیں۔ سانی ضمیات اپنی خود مختاری میں جو جامع تخصیص اور وضاحت ہے، وہ اسے منطقی نظام فکر کی مانند مربوط نہیں ہونے دیتا۔ ان استعارہ و استعارہ سانی ضمیات کا رشتہ استوار ہو سکتا ہے۔ سانی ضمیات کی استعاراتی ہمارا کی وسعت اور ہول لاتی حیثیت قیاس کی منزلیں طے نہیں کرتی پھلانگتی ہے۔ استعارہ کی شعروادب کی اس خالص منزل کا نام

ہے۔ جہاں روزمرہ کی زندگی سے چنے ہوئے عناصر کائنات اور فنکار کی شخصیت کھو جاتے ہیں مادی۔ جذباتی حوالوں کی عکاسی نہیں رہتی، نئے زمین و آسمان پر نیاز میں جلوہ افروز ہوتا ہے جو بے نیاز ہے جس کا ہماری جانی پہچانی دنیا میں کوئی پر ٹوٹنا نہیں کوئی رشتہ نہیں کہ اس کی آمد سے نئے شب و روز، نئی کائنات اور نئے آفاق کا آغاز ہوتا ہے۔ اور اس کے عکس پر نئے نقش بنتے ہیں، ان معنوں میں استعاراتی بازار کی عظیم تخصیصی تجربہ بے جوتہ ریح بڑھتی ہوئی ہمارے جہان سے مختلف ایک ایسی کائنات تخلیق کرتی ہے جس کے معانی متعین نہیں کئے جاسکے۔

اس سلسلہ میں بقول چارلس فیڈلسن چند دشواریاں بھی ہیں۔

The great danger of such an approach is not preciosity, as might be supposed, but intellectual suicide. There is only a slim margin of difference between a completely noncommittal and a nihilistic mood. Within that difference the problematic writer leads a precarious life, fostering the mutual criticism of reason and imagination and a provisional trust in both. He runs the danger of finding himself convinced by both and therefore unable to trust either. Yet even this impending fate can enter into his subject. The nemesis that hangs over him is also the final paradox which he must admit and turn to account—the possibility of the meaninglessness of meaning. In effect, he reaches, within his own frame of reference, the same sense of the ineluctable tension of human life as other put in terms of the distance between man and the super-natural. His God is the present reality of his work, the process that unifies all contradictions. His Devil is the potentiality of illusion and disunity. In so far as he succeeds, he is a kind of Manichee: his God comes into being by acknowledging the Devil. In so far as he fails, he allows the Devil to put an end to the meaningfulness of meaning; the tragic theme of this work is the imminent loss of meaning which is the modern version of hell.

یہ کھیل، نقطوں کا یہ کھیل جنت بخشے یا جہنم وصل کرے۔ اب تو سیاں کھینچن آئیاں نیٹیں

ادب میں اختلاف رائے کی اہمیت

نظیر صدیقی

اقبال کا یہ شعر یقیناً آپ نے کبھی منایا پڑھا ہوگا۔

گفت بزدان کہ چنیں است دگر بیج مگو

گفت آدم کہ چنیں است دچناں می باید

بہت ممکن ہے کہ آپ نے جب کبھی یہ شعر سنایا پڑھا ہو آپ کو یہی محسوس ہوا ہو کہ اقبال نے اپنی شاعری میں جس طرح اور بہت سے خیالی اور فرضی مکالمے لکھے ہیں اسی طرح خدا اور آدم کے درمیان بھی انھوں نے یہ مکالمہ لکھ دیا۔ ورنہ کہاں خدا اور کہاں آدم۔ یہ دونوں تو کراچی ٹیلی ڈرن کے رد برد والے پروگرام میں بھی ایک دوسرے کے رد برد نہ آسکے لیکن واقعہ یہ ہے کہ جنت سے نکلنے جانے کے بعد آدم اور اس وقت ابن آدم نے دنیا کو جس طرح بدلتے، سنوارنے اور نکھارنے کی کوشش کی ہے اس سے اتنی بات ضرور ثابت ہوتی ہے کہ ممکن ہے اللہ اور آدم نے ایک دوسرے کے رد برد وہ بات نہ کی ہو جس کا ذکر اقبال نے اپنے شعر میں کیا ہے لیکن دنیا کی تخلیق اور دنیا کی برائی تشکیل میں وہ مکالمہ پوشیدہ رہا ہے جسے دنیا کے تمام شاعروں میں صرف اقبال نے محسوس کیا اور اسے ایک ناری شعر کی شکل میں بیان کر دیا۔

اختلاف رائے کی اہمیت کو سمجھنے کے لئے اقبال کے مندرجہ بالا شعر اور اس کے مضمرات کو سمجھ لینا کافی ہے۔ اگر اختلاف۔ اختلاف برائے اختلاف کی بنیاد پر نہ ہو تو اس کے فوائد بے شمار ہیں مثال کے طور پر اللہ سے آدم ہی کے اختلاف کو دیکھ لیجئے آدم نے اللہ کی بنائی ہوئی دنیا کے بارے میں اللہ کی رائے سے اختلاف کر کے صرف اتنا ہی نہیں کیا کہ اللہ کی بنائی ہوئی حسین دنیا کو حسین تر بنا دیا بلکہ اللہ اور آدم کے درمیان جو رشتے پہلے سے موجود تھے ان میں ایک درہم رشتے کا اضافہ

مبھی کر لیا۔ اللہ اور آدم کے درمیان آقا اور بندہ خالق اور مخلوق، عابد اور معبود ہر قسم کے رشتے تو پہلے سے موجود تھے ہی۔ جب آدم نے اللہ کی دنیا میں اپنے تخیل کے مطابق تبدیلیاں کیں تو وہ دنیا کے معاملے میں اللہ کا جو سب سے بڑا خالق ہے۔ معاون خالق بھی بن گیا۔ اقبال غالباً دنیا کے شاعروں میں واحد شاعر ہیں جس نے آدم کو اللہ کا معاون خالق قرار دے کر اللہ اور آدم کے اس نئے رشتے پر بہت کچھ لکھا ہے۔

اختلاف رائے کے فوائد مسلم لیکن اس میں ایک قیامت ضرور ہے۔ اختلاف رائے اگر بزرگوں سے ہو۔ اور لمبا اوقات اختلاف رائے بزرگوں ہی سے ہوا کرتا ہے۔ تو ہمارے مشرقی اخلاق کے مطابق وہ اختلاف رائے گستاخی، بے ادبی یہاں تک کہ بدتمیزی پر بھی محمول کیا جاتا ہے۔ مشرق جو دنیا کے تمام بڑے مذاہب کا مولد ہے۔ اس نے غالباً آج تک یہ محسوس نہیں کیا کہ اختلاف رائے گستاخی، بے ادبی، اور بدتمیزی کے علاوہ ذہانت اور بصیرت کا نتیجہ بھی ہو سکتا ہے۔ اگر دنیا کے بڑے پیغمبروں نے اختلاف رائے سے کام نہ لیا ہوتا تو دنیا کے بڑے مذاہب بھی وجود میں نہ آتے اور یہ دنیا آج تک بیکر کی فیر بنی رہتی۔ غالب نے کہا تھا کہ ہر کس کہ شد صاحب نظر دین بزرگاں خوش نکر۔ اختلاف رائے سے دین بزرگاں کو دھچکا ضرور لگتا ہے۔ لیکن اس دھچکے کی تلافی یوں ہو جاتی ہے کہ ایک بہتر دین وجود میں آ جاتا ہے

ممکن ہے اس موقع پر مجھے بعض حضرات یہ یاد دلانا چاہیں کہ اختلاف رائے آزادی افکار کا نتیجہ ہوتا ہے اور آزادی افکار کے بارے میں علامہ اقبال نے یہ فتویٰ دے رکھا ہے کہ عہ آزادی افکار ہے ابلیس کی ایجاد۔ اس کے جواب میں میں بھی یہ یاد دلانا چاہوں گا کہ اقبال بذات خود ابلیس کے وجود یا ابلیس کی ایجاد سے اتنے خائف نہ تھے جتنا کہ انہوں نے عام انسانوں کو خائف یا ہوشیار رہنے کی تلقین کی ہے۔ وہ تو ابلیس کے معاملے میں اس بات کے بھی قائل تھے کہ

مزی اندر جہاں کور ذوق

کہ یزداں دارد و شیطان نہ دارد

یہاں میں بات کو طویل دیئے بغیر یہ عرض کرنا چاہتا ہوں کہ اقبال نے آزادی افکار کے لئے جو شرط رکھی ہے وہ اپنی جگہ سونی حد درست ہے یعنی ان کا یہ خیال بالکل صحیح ہے کہ

۱۔ ہو ذہن اگر خام تو آزادی افکار

انسان کو حیوان بنانے کا طریقہ

لیکن اس قسم کے شعروں سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ اقبال آزادی افکار یا اختلاف رائے کے مخالف تھے۔ اقبال کے ساتھ زیادتی ہوگی۔ جو شاعر اس بات پر اصرار کرتا ہو کہ

جو عالم ایجاد میں ہے صاحب ایجاد

ہر دور میں کرتا ہے طواف اس کا زمانہ

اے آزادی افکار کا مخالف ہرگز تصور نہیں کیا جاسکتا۔

صاحب ایجاد بننے کے لئے اختلاف رائے ضروری ہے۔ جب تک آپ انگوں کے خیالات

تظریات۔ کارنامے۔ اور کارکردگی سے اختلاف نہیں کریں گے۔ ایجاد کی گنجائش پیدا ہی نہ ہوگی۔

یہاں یہ بات یاد رکھنا ضروری ہے کہ وہی اختلاف رائے ایجاد کی طرف راہ نمائی کر سکتا ہے جو بڑی ذہانت اور گہری بصیرت پر مبنی ہو نہ کہ وہ اختلاف رائے جو صرف شوق فضول و جرأت رندانہ کا نتیجہ ہو

فرانس کے مشہور جوئے رو میں JULES ROMAINS نے ایک جگہ کہا ہے کہ حقیقت کا کوئی نہ کوئی

پہلو ہمیشہ الیا ہوتا ہے جسے ذہن کو بے نقاب کرنا ہے جسے ذہن نے اب تک نہیں دیکھا ہے۔ یا جس کا

ذہن نے اب تک صحیح اندازہ نہیں کیا ہے۔ اس لحاظ سے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ اختلاف رائے انسانی زندگی

میں ایک مستقل ضرورت کی حیثیت رکھتا ہے۔

میں اس بات سے غافل نہیں ہوں کہ میرے اس مضمون کا عنوان ادب میں اختلاف رائے

کی اہمیت ہے، مجھے اس کا بھی احساس ہے کہ میں یہاں تک صرف اختلاف رائے پر گفتگو کرتا رہا ہوں۔

دراصل میں نے اختلاف رائے کے معاملے میں ادب کا ذکر اس لئے نہیں کیا کہ میرے نزدیک نہ صرف ادب

میں بلکہ فکر و نظر کے ہر معاملے میں اختلاف رائے کی بڑی اہمیت ہے۔ اختلاف رائے کے بغیر انسان کا ذہنی

اور فکری ارتقاء ناممکن ہے۔ اختلاف رائے کی عدم موجودگی فکری وجود کا تین ثبوت ہے۔ اختلاف رائے

سے دامن بچنا صرف ان لوگوں کا کام ہے جو خوب سے خوب تر کی جستجو کے قائل نہیں ہیں۔ اختلاف رائے

سے گریز ایک قسم کی غیر محسوس بت پرستی ہے۔ اور مجھے یہ کہنے میں ذرا بھی تامل نہیں ہے کہ اردو ادب میں

بت شکنی کم اور بت پرستی زیادہ پائی جاتی ہے۔

اردو ادب میں اختلاف رائے کی ضرورت، افادیت، اور اہمیت کو بھی تک پورے طور پر محسوس نہیں کیا گیا ہے۔ ادب کی وہ صنف جس میں اختلاف رائے ریڑھ کی ہڈی کی حیثیت رکھتا ہے تنقید ہے۔ لیوں کہنے کو آج اردو ادب میں تنقید کا بازار بہت گرم ہے۔ لیکن اندرونی صورت حال یہ ہے کہ ادب کے بہت سے ضروری موضوعات و مسائل پر تنقیدی مضامین صرف اس لئے نہیں لکھے جا رہے کہ ان موضوعات پر لکھنے کے لئے اختلاف رائے کی جرات ضروری ہے۔ اور یہ وہ چیز ہے جس سے ہمارے بہت سے نقاد اور ایڈیٹر محروم ہیں۔ نہ تو ہمارے نقاد جرات طلب مضامین لکھنا چاہتے ہیں نہ ہمارے ایڈیٹر جرات طلب مضامین شامل کرنا چاہتے ہیں۔ دونوں اختلاف رائے کو فتنہ و فساد کی جڑ سمجھتے ہیں۔ اور فتنہ و فساد سے بچنے کو اپنی شرافت کا ثبوت گردانتے ہیں۔ اگر آپ بڑا نہ یمنس تو میں اپنے بعض دعوؤں کی تائید میں اپنے دو ایک ذاتی تجربے پیش کرنے کی جرات کروں۔ کئی سال ہوئے میں نے یہ دیکھ کر کہ مومن کی شاعری کے معاملے میں ہمارے متعدد ممتاز نقادوں نے پرستارانہ بے اعتدالی کا ثبوت دیا ہے۔ میں نے مومن کی شاعری کی صحیح قدر و قیمت تک پہنچنے کے لئے ایک طویل مضمون لکھا جس میں اختلاف رائے سے بچنا ناممکن تھا۔ جب وہ مضمون پاکستان و ہندوستان کے ایک نہایت موقر رسالے کو بھیجا گیا تو اس کے ایڈیٹر نے مجھ سے اس بات کی اجازت چاہی کہ حسب ضرورت وہ میرے مضمون میں ترمیم کر لیں۔ ان کی اس خواہش کی محرک یہ صورت حال تھی کہ ان کے کئی قلمی معاون میری تنقید کی زد میں آ رہے تھے۔ اور وہ یہ نہیں چاہتے تھے کہ میرے مضمون کو جوں کا توں شائع کر کے وہ اپنے قلمی معاونین کی آزر دگی مول لیں۔ لیکن اب آپ یہ دیکھیں کہ اس صورت حال سے نمٹنے کے لئے انہوں نے مجھ سے کتنی نامناسب خواہش کا اظہار کیا یعنی یہ کہ میں انہیں اجازت دے دوں کہ جہاں جی چاہے وہ میرے مضمون میں کاٹ چھانٹ کر لیں۔ میرے خیالات کی جگہ اپنے خیالات داخل کر دیں۔ چونکہ میں اپنی تحریروں میں ایک ایک لفظ پوری ذمہ داری کے ساتھ لکھتا ہوں۔ اس لئے میں اپنے مضامین میں بڑے سے بڑے صاحب علم و فضل ایڈیٹروں کو بھی ترمیم و اضافے کا حق نہیں دیتا۔ چنانچہ میں نے ان صاحب کو لکھا کہ بالفرض مومن کی شاعری کے بارے میں میرے خیالات غلط ہیں جب بھی اس بات کی کیا ضمانت کہ آپ ترمیم کے طور پر جن خیالات کا اظہار کریں گے وہ لازمی طور پر صحیح ہوں گے۔ ایسا کیوں نہ ہو کہ آپ اپنے اختلاف حاشے پر لکھ ڈالیں۔ یا میرے مضمون کے جواب میں پورا مضمون لکھ ڈالیں یا کسی معتبر اعلیٰ نظر سے لکھو اگر شائع کر دیں تاکہ قارئین خود اندازہ کر سکیں۔ کہ مومن کی شاعری کے بارے میں کس کے خیالات قرین صحت ہیں پھر آپ اس

بات پر بھی غور فرمائیں کہ میرے مضمون میں آپ کے خیالات کی شمولیت کتنی بے معنی بات ہے میں اپنی غلطیوں کی ذمہ داری قبول کرنے پر آمادہ ہوں۔ لیکن آپ کے غلط خیالات کی ذمہ داری میں کیوں قبول کروں۔ خیالات کی صحت و عدم صحت کا فیصلہ آسان نہیں ہے۔ بعض اوقات برسوں اور صدیوں کے بعد پتہ چلتے کہ کون سے خیالات صحیح ہیں اور کون سے غلط۔

اس فہمائش کا نتیجہ یہ نکلا کہ میرا مضمون واپس آگیا ہے۔ میں نے اس کی واپسی سے یہ نتیجہ نکالا کہ میں نے زیر بحث جو باتیں سمجھانے کی کوشش کی وہ ان کی سمجھ میں نہ آ سکیں۔ دراصل اردو ادب میں ایسے لوگ دو چار نہیں بے شمار ہیں جو تشکیلی رائے کی دقتوں اور صحیح رائے تک پہنچنے میں اختلافات کے سلسلے اور مسلسل بحث و تمحیص کی ضرورت اور افادیت کو نہیں سمجھتے۔ اس بات کا شدید احساس مجھے اس وقت بھی ہوا جب میں نے اپنے انشائیوں کے مجموعے شہرت کی خاطر، پر غلط تبصروں کے جواب میں ایک مضمون صرف اس خیال سے لکھا کہ غلط تبصروں پر بحث کر کے میں بنا سکوں کہ انشائیے کا صحیح تصور کیا ہے۔ اور انشائیے کو پرکھتے وقت کن باتوں کا لحاظ ضروری ہے۔ میرا یہ مضمون کچھ اپنی صفائی میں کے عنوان سے میری کتاب تاثرات و تعصبات میں شامل ہے۔ پاکستان اور ہندوستان کے نامور اربابِ قلم نے جو میرے احباب میں سے ہیں مجھے بتایا کہ تاثرات و تعصبات میں میرا سرگرمزور مضمون کچھ اپنی صفائی میں ہے۔ بعض کرم فرماؤں نے ازراہِ خلوص مجھے یہ مشورہ بھی دیا کہ مضمون لکھتے وقت دوسروں سے الجھنے کی کوشش نہ کرو۔ دوسروں سے الجھنا بڑی غلط بات ہے۔ اس قسم کے مغلضہ مشوروں سے مجھے اس کا بھی اندازہ ہوا کہ ہمارے ادب میں اختلاف رائے کا دوسرا نام الجھنا بھی ہے۔ اور اسے عام طور پر معیوب سمجھا جاتا ہے۔

یہ ہیں تجربات جن کی بنا پر میں نے اپنے آپ کو اپنی کتاب ”میرے خیال میں“ کے دیباچے میں مندرجہ ذیل عبارتیں لکھنے پر مجبور پایا۔

”صحیح رائے کی تشکیل کس قدر دشوار ہے۔ اس کا اندازہ اردو کے ادیبوں، نقادوں، ورماعی طور پر اردو رسالوں کے ایڈیٹروں کو اس لئے نہیں ہے کہ وہ صحیح رائے تک پہنچنے کے لئے ٹھویا بجڑوں سے گزرنے کے قائل ہی نہیں ہیں۔ انگریز جو فرانسیسیوں کے مقابلے میں نسبتاً کم بحث پسند واقع ہوئے ہیں ان کے یہاں بھی ادبی تنقید میں تقریباً تین سو سال سے یہ بحث جاری ہے۔ کوشیکسپیر کے میر و سہلڈ نے اپنے باپ کے قتل کا انتقام لینے میں تاخیر کیوں کی اور اس بحث میں یورپ کے بہترین تنقیدی و مانعِ حقہ لیتے سے ہیں

جب شیکسپیر کے سیمٹ کے متعلق ٹی. ایس ایلیٹ جیسا عظیم نقاد بھی یہ رائے ظاہر کرتا ہے کہ یہ ڈراما شیکسپیر کی ایک فن کارانہ ناکامی ہے تو اس رائے کو چون و چرا کے بغیر تسلیم کر لینے کی بجائے اس پر بحث و تمحیص شروع کر دی جاتی ہے۔ ایسی بحث و تمحیص جو آج ۲۸ سال (ایلیٹ کا مضمون سیمٹ ۱۹۱۹ء میں شائع ہوا تھا) کے بعد بھی جاری ہے۔ بحث کی طوالت مغربی نقادوں کی حجت پسندی (حجت کے لئے بنگال والے مشہور ہیں نہ کہ یورپ والے) کا نتیجہ نہیں، بلکہ صحیح رائے تک پہنچنے کے لئے ضروری جدوجہد کا نتیجہ ہے۔

اب آپ یہ دیکھ لیں کہ انگریزی ادب کے برعکس اردو ادب میں صحیح رائے کی تشکیل کے لئے کیا کچھ ہوتا ہے اول ہمارے یہاں بڑے سے بڑے مسئلے پر تنقیدی مباحثہ نہیں ہوتا اور اگر کسی موضوع پر ہوتا بھی ہے تو اس میں اردو ادب کے بہترین تنقیدی دماغ حصہ نہیں لیتے۔ اور اگر کبھی دو ممتاز نقاد اس مباحثے میں شریک ہو بھی گئے تو معاملہ تو تو میں میں سے آگے نہیں بڑھتا۔ ایسی صورت میں ادبی مسائل کی نوعیت کی جست ان کے حل کی تلاش، فن پاروں کے مرتبے اور ان فن پاروں کی قدر و قیمت کا تعین کیونکر ممکن ہے؟

اختلاف رائے سے نئے تجربات کی راہیں کھلتی ہیں۔ نئے تجربات سے دل چسپ لینا زندہ اور ترقی پذیر قوموں کی خصوصیت ہے۔ اسی لئے میں نے اپنے ایک مضمون اردو ادب اور شعبہ اردو میں لکھا تھا کہ

”ترقی پذیر قوم تجربے کی زحماتوں اور ناکامیوں سے ذرا بھی خوف نہیں کھاتی آگے بڑھنے اور خوب سے خوب تر تک پہنچنے کی دھن میں تجربے پر تجربے کرتی چلی جاتی ہے۔ اور اس معاملے میں بڑے سے بڑے بُت کو توڑنے یا اس کو روندتے ہوئے گزر جانے میں ذرا بھی پس و پیش نہیں کرتی۔ اردو ادب میں کسی ایلیٹ کے پیدا ہونے کا امکان نہیں ہے۔ اگر زمانے کے اتفاقی کرشموں کے طور پر ایک ایلیٹ پیدا ہو جائے تو مجھے یقین ہے کہ وہ اردو تنقید کا حرفِ آخر ہوگا۔ اردو تنقید پھر اس سے آگے بڑھنے کا نام نہ لے گی۔ اپنی روایات کو الٹ پیٹ کر دیکھتے رہنا، بڑی شخصیتوں کے بڑے کارناموں کا احترام کرنے کے باوجود ان کارناموں کی صحت پر شک کی نظر ڈال لینا، ترقی کی خاطر ہر قسم کی تبدیلی کو قبول کرنے کے لئے تیار رہنا، زندہ قوموں کا شیوہ ہے۔ اور اس لحاظ سے ہم لوگ یقیناً زندہ قوموں میں سے نہیں ہیں۔

اختلاف رائے کی طرف ہمارے معاشرے کا جو عام رویہ ہے۔ اس میں تبدیلی کی شدید ضرورت ہے۔ اختلاف رائے کو صرف گستاخی، بے ادبی، بدتمیزی، بدعتی، اور فتنہ و فساد پر محمول

کرنا کوئی معقول انداز فکر نہیں۔ دیانت دارانہ اختلاف رائے بڑی صلاحیت، بصیرت، جرأت، ذہانت اور
 ذمہ داری کا معاملہ ہے اختلاف رائے ایک قسم کی بغاوت بھی لیکن یہی بغاوت انسان کو دیدہ دری اور
 پیغمبری کے درجے تک پہنچاتی ہے۔

اختلاف رائے میں خیالات و نظریات کا تصادم ناگزیر ہے لیکن تلخی ناگزیر نہیں۔ ذہنی طور پر ہم حق
 مہذب ہوں گے اسی قدر ذہنی تصادم کے باوجود ذہنی تلخی سے محفوظ رہیں گے لیکن یہاں یہ اعتراف ضروری
 ہے کہ ابھی ہم پاکستانی ذہنی تہذیب کی اس سطح سے بہت دور ہیں ابھی تو ہم لوگ اپنے ملک میں جمہوریت
 بھی غیر جمہوری طریقے سے لانے کی کوشش کر رہے ہیں۔

قومی طرز احساس اور علامتیں

سجاد باقر رضوی

۱۔ ”الجزائر کی جنگ آزادی ایک ہمہ گیر مسئلہ ہے۔ اس کے لئے آفاقی فکر و نظر کی ضرورت تھی۔ کیا یہ آفاقیت ہمارے اردو ادب میں پیدا ہوئی؟ اگر نہیں تو کیوں؟“

۲۔ کائنات کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

(اقبال)

اوپر لکھے ہوئے دو اقتباسات میرے مضمون کا موضوع متعین کرنے ہیں۔ اس مضمون میں جیسا کہ عنوان سے ظاہر ہے، میرا مدعا یہ نہیں ہے کہ میں الجزائر پر کسی نئی بحث کا آغاز کروں۔ میری خواہش صرف اتنی ہے کہ میں انسانی ذہن کی اس بنیادی قوت کا سراغ لگاؤں جو ہمارے طرز فکر و نظر بلکہ یوں کہیے کہ طرز احساس کی (جو طرز فکر و نظر کا تعین کرتا ہے) تشکیل کرتی ہے۔ میرے ذہن میں دوسرا سوال یہ ہے کہ آیا تخلیقی صلاحیت کے لئے خواہ وہ کسی قسم کی ہو آفاقی فکر و نظر کی ضرورت ہے۔ یا علامتی فکر و نظر کی۔ یہاں علامتی فکر و نظر سے میری مراد یہ ہے کہ دراصل مختلف انسانی گروہوں میں، انسانوں کی مختلف النوع تہذیبی ایکائیوں میں طرز احساس کا تعین ان کی تہذیبی علامتوں کے ذریعہ ہوتا ہے اور چونکہ ہر قسم کی تخلیق کسی نہ کسی طرز احساس کی آئینہ دار ہوگی۔ لہذا وہ بغیر علامتوں کے ممکن نہ ہوگی۔ گویا اب میرے سامنے دو سوالات ہیں (۱) ہمارے ذہن کی وہ کون سی بنیادی قوت ہے جو ہمارے طرز احساس کی تشکیل کرتی ہے؟

(۲) ہر قسم کی تخلیقی صلاحیت کے لئے آفاقی فکر و نظر کی ضرورت ہے یا علامتی فکر و نظر کی؟

میرے پیش کئے ہوئے یہ دو سوال اپنے ذہن میں رکھیے اور ساتھ ہی اوپر دیے ہوئے اقتباس کو بھی دیکھئے۔

آپ علامہ اقبال کے اس شعر کی کر:

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے
مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

ایک علامتی و شعری وضاحت کر لیجئے اور وہ یہ کہ اقبال کا مومن دیو مالاؤں اور داستانوں کے سرور کی طرح
ایک تخلیقی انسان ہے۔ آج کے مفہوم میں وہ مذہبی رہنماؤں، سیاسی لیڈروں، سائنس دانوں، فلسفیوں اور ادیبوں
کی طرح تخلیقی صلاحیتوں کا حامل ہے۔

مگر اس شعر کی اس وضاحت کے بعد آپ کے ذہن میں ایک تیسرا سوال ضرور پیدا ہوا ہو گا کہ آخر میں ان
نتائج پر کیسے پہنچا۔ ساتھ ہی یہ کہ آفاق میں گم ہو جانے والے کافر میں تخلیقی صلاحیتیں کیوں ہو سکتیں؟

چلئے میں اپنی بات یہاں سے شروع کرتا ہوں کہ انسانیت کی تاریخ اس وقت سے شروع ہوتی ہے جب
انسان میں آنا اور شعور بیدار ہوئے اس لئے کہ تاریخ شروع ہونے سے پہلے ایسے انسان کا وجود ضروری ہے، جو
تجربہ کر سکتا ہو اور انسان نے شعوری طور پر تجربہ اس وقت شروع کیا۔ جب وہ لاشعور کی جنت سے نکل آیا یعنی یہ کہ
جب اس کے لاشعور میں آنا اور شعور بیدار ہوئے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہیں کہ جب وہ خود کو خارجی دنیا یعنی
(آفاق) سے الگ تصور کرنے لگا۔

اس دنیا کی لکھو کھا سال کی تاریخ میں انسانی زندگی کی تاریخ سمندر میں محض ایک قطرے کی مانند ہے خداوند
نے روشنی کو تاریکی سے الگ کیا یا پھر بعض فطری حالات کا تقاضا یہ ہوا کہ انسان چار ٹانگوں کے بجائے دو ٹانگوں
پر کھڑا ہو گیا۔ اور اسی حالت میں جہاں وہ جسمانی طور پر جانوروں سے مختلف ہو گیا وہاں ذہنی طور پر بھی اس میں
شعور کی نمود ہوئی۔ یہ الفاظ دیگر اس کے لاشعور میں شعور بیدار ہوا۔

اس طرح انسان نے لاشعور کے بنیادی لاشعوری سانچوں (ARCHE TYPES) کے ذریعے دنیا کا تجربہ شروع
کیا یہ لاشعوری سانچے کیا ہیں؟ آپ انہیں لاشعور کے اعضاء سمجھ لیجئے۔ جس طرح ہم اپنے جسمانی اعضاء رات میں
پاتے ہیں اسی طرح ہمارا ذہن اپنے اعضاء یعنی لاشعور کے بنیادی سانچے وراثت میں پاتا ہے۔ یہ بنیادی لاشعوری
سانچے خود دنیا کے لاشعوری تجربے کی ایک شکل ہوتے ہیں جن کے ذریعے انسان خارجی دنیا (آفاق) کا تجربہ کرتا ہے۔
فرائڈ بنیادی لاشعوری سانچے کی بات نہیں کرتا مگر وہ اس سے علمی جلتی بات کہتا ہے۔ اور وہ یہ کہ انسانی ذہن میں صرف
وہی چیزیں نہیں ہوتیں جو اس کا اپنا تجربہ ہوتی ہیں بلکہ اعلیٰ نسل انسانی کی پوری تاریخ میں جو نسل تجربے ہوئے
ہیں وہ بھی اسے پیدائش کے وقت وراثت میں ملتے ہیں۔ اس قدیم وراثت میں صرف رجحان طبع ہی شامل نہیں ہوتا۔

بلکہ اس میں فکری مافیہ بھی ہوتے ہیں اور کچھ پی نسلوں کے تجربوں کی یادداشت بھی۔

یگانہ کی اصطلاح میں بنیادی لاشعوری سانچے فکر و احساس کے وہ سانچے ہیں جو نسل کے تجربوں سے مرتب ہوتے ہیں اور انسان کے لاشعور میں پڑے رہتے ہیں۔ اور اس طرح وہ دنیا کے انسانی درجہ کا تعین کرتے ہیں۔ بیانیوں کہہ لیجئے کہ وہ اس کے طرز احساس کا تعین کرتے ہیں۔ اب میں بتانے کے لئے کہ یہ بنیادی لاشعوری سانچے کس طرح ہماری زندگی پر اثر انداز ہوتے ہیں اور ہماری زندگی میں ان کا کیا مقام ہے اس پر تیرمان سے ایک اقتباس درج کرتا ہوں۔

”اجتماعی لاشعور کے بنیادی سانچے علامتوں کے ذریعے تخلیقی ذہنوں سے نکلی کر تہذیب کی شعوری دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں۔ یہی بنیادی لاشعوری سانچے وہ عمیق حقیقتیں ہیں جو اجتماعی زندگی کو زرخیز کرتی ہیں۔ تبدیلی کرتی ہیں اور اسے وسعت دیتی ہیں۔ ان ہی کی وجہ سے سماج کی اجتماعی زندگی کے ساتھ ہی فرد کی زندگی کو وہ بنیاد ملتی ہے جو زندگی کا مفہوم متعین کرتی ہے۔ مذہب اور فن کا مفہوم مثبت اور ترکیبی (SYNTHETIC) ہوتا ہے۔ یہ بات اداسی تہذیب پر بھی صادق آتی ہے اور ہماری ضرورت سے زیادہ شعوری تہذیب پر بھی۔ اسی کی وجہ یہ ہے کہ مذہب اور فن ہمارے جذباتی مواد کے اخراج کا ذریعہ بنتے ہیں۔ جسے شعوری زندگی کسی کے ساتھ کچل دیتی ہے۔ اجتماع اور فرد دونوں میں تہذیب کی پوری دنیا جس کا آلہ کار شعور ہے پوری انسانی روح (PSYCHE) کا ایک بہت ہی چھوٹا سا ٹکڑا ہے۔ اجتماعی لاشعور کی وہ مثبت قوتیں جنہیں نظر انداز کر دیا جاتا ہے تخلیقی انسان کے ذریعہ اظہار پاتی ہیں۔ اور اس کے ذریعے سے سماج کا حصہ بنتی ہیں۔ ایک حد تک یہ قوتیں پرانی ہوتی ہیں جو تہذیب کی متفرق شکلوں کی وجہ سے دب جاتی ہیں اور ایک حد تک نئی اس لئے کہ یہ قوتیں غیر مستعمل ہوتی ہیں اور اسی لئے مستقبل کی شکل متعین کرتی ہیں۔“

(اسخ تیرمان شعور کا ارتقاء اور اس کی تاریخ)

ہر تالیف کے جب یہ بنیادی لاشعوری سانچے خود کو شعور اور ان کے سامنے پیش کرتے ہیں تو کسی نہ کسی علامت کی شکل میں ہر تے ہیں اس کا مطلب یہ ہوا کہ ان بنیادی لاشعوری سانچوں کا کوئی مفہوم اس وقت متعین ہو سکتا ہے جب کہ وہ خود کو شعور کے سامنے علامت کی شکل میں پیش کریں۔ یہ الفاظ دیگر بیاہی وقت ممکن ہو سکتا ہے جبکہ انسان میں شعور بیدار ہوا یا یہ کہ انسان نے دنیا کا تجربہ اس طرح کرنا شروع کیا کہ اس کی علامتی تخلیق کی اس بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس نے خارجی دنیا کو سمجھنے کے لئے علامتوں کی تخلیق کی اور ان علامتوں کے ذریعہ خارجی دنیا کو سمجھا۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ انسان کے لئے دنیا کا مفہوم ان علامتوں کے ذریعے ہی سے متعین

ہوا جو اس کے اپنی روح (PSYCHE) سے پیدا کیوں یا بہ الفاظ دیگر اجتماعی لاشعور کے بنیادی سانچوں کے خارجی دنیا میں انعکاس سے۔ اور چونکہ یہ علامتیں شعور کے سامنے لاشعور کا طرز اظہار ہیں اس لئے انسان کے لئے دنیا کی پیدائش شعور کی تخلیق سے متراوت ہے۔

اب یہ پتہ چلا کہ انسانی شعور کے ارتقاء کی تاریخ کی پہلی منزل یہ ہے کہ اس نے آفاق کی علامتی تخلیق کی اور اس کی دوسری منزل کا تعین اس پہلی منزل کے ذریعے ہی ممکن ہے۔ یعنی دوسری منزل یہ ہے کہ اس نے ان علامتوں کو ہضم کر کے انہیں اپنے ذہن میں رچا بسا کرانا اور شعور کو قوت بخشی اور اپنی شخصیت کی تعمیر کی اور اسی دوسری منزل پر ہی تجربی فکر ممکن ہو سکی۔ یہی سلسلہ آج بھی جاری ہے۔ یعنی یہ کہ کسی قوم میں تہذیبی زندگی اس پوری قوم کی جذباتی زندگی کے اظہار سے وجود میں آتی ہے۔ ہوتا یہ ہے کہ قوم کی جذباتی زندگی اپنے حلقہ ذہنوں کے ذریعے علامتیں پیدا کرتی ہے اور پھر یہی علامتیں قوم کی جذباتی زندگی کے اظہار کا ذریعہ بنتی ہیں۔ یوں کہہ لیجئے کہ ان علامتوں کے ذریعے قوم کے افراد اپنی روح سے گفتگو کرتے ہیں اور ان علامتوں کے سحر و اپنی تہذیبی زندگی کا اظہار کرتے ہیں۔ اسی طرح ہم اپنی علامتوں کو سمجھ کر بلکہ ان علامتوں کو اپنے اندر رچا بسا کر اپنی شخصیت کی تعمیر کرتے ہیں اور شعور میں اضافہ کرتے ہیں۔ یہی بات خوابوں کے سلسلہ میں بھی صحیح ہے۔ ہمارے خواب ہمارے لاشعور کی زبان اور اس کا علامتی اظہار ہوتے ہیں۔ یعنی یہ کہ انہیں سمجھ کر ہم اپنی شخصیت اور شعور میں اضافہ کرتے ہیں۔

گویا یہ سارا سلسلہ کچھ اس طرح ہوتا ہے کہ شعور کی تخلیق لاشعور سے ہوتی رہتا ہے شعور کے ذریعہ ہی دنیا کی علامتی تخلیق ممکن ہو سکی۔ خارجی دنیا میں لاشعوری قوتوں اور بنیادی لاشعوری سانچوں کا انعکاس ہی شعور کو بڑھاتا ہے اور اسے قوت بخشتا ہے۔ مگر اس کی شرط یہ ہے کہ ہم لاشعور کی پیدا کردہ علامتوں کو شعور کے ذریعے اپنی شخصیت کا حصہ بنالیں۔ علامتوں کو شعوری طور پر ہضم کرنے کی وجہ سے انسان کی تخلیقی صلاحیت شعور کے ارتقاء کے ساتھ ساتھ بڑھتی جائے گی۔ مگر یہ بات اہم ہے کہ تخلیق میں لاشعوری اور شعوری دونوں قوتوں کا اختلاط ضروری ہے۔ لاشعور تخلیق کا مادری اصول ہے اور شعور پیری اصول۔ — ساتھ ہی یہ بات بھی اہم ہے کہ شعور کا ارتقاء لاشعور کے بنیادی سانچوں کے خارجی دنیا میں انعکاس یعنی اس کے علامتی اظہار کو ہضم کرنے اور اسے شعوری طور پر سمجھنے سے ہی ممکن ہے۔

یہاں اقبال کے شعور کو دوبارہ پڑھئے۔

کافر کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے

مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

میں نے پہلے کہا ہے کہ اقبال کا مومن ایک تخلیقی انسان ہے۔ وہ خارجی دنیا کی تخلیق داخلی علامتوں کے ذریعے کرتا ہے۔ اس کے نزدیک آفاق میں گم ہو کر علامتوں سے شدت توڑ لینا کفر ہے شعور کی خارجی دنیا میں ضم ہو کر لا شعور سے رابطہ ختم کر لینا کفر ہے۔ زندگی کے مادی اصول کو چھوڑ کر صرف پدری اصول کے سہارے زندگی بسر کرنا کفر ہے۔ اور زندگی کے تخلیقی اصول کو تہج سر مضمض تنقیہی عقلی اصول کو اپنا کر بانجھ ہو جانا کفر ہے۔

تاہم اس کے برخلاف شعور کو تہج کر لا شعور میں ضم ہو جانا موت ہے پدری اصول کو چھوڑ کر مضمض مادی اصول کے تحت زندگی بسر کرنا خود فراموشی کی دو قسمیں سمجھ لیجئے پہلی وہ جس میں انسان لا شعور کی جنت میں کھو جانا چاہتا ہے اور اس طرح خارجی زندگی کے گناہ سے فرار حاصل کرتا ہے۔ اقبال اس خود فراموشی کے خلاف ہے۔ یہ الفاظ دیگر اقبال اس خود فراموشی کے خلاف ہے جس میں انسان ترک کی ساری منزلوں سے گزر کر اپنی خودی کو بے خودی میں یا یوں کہیے کہ لا شعور میں ضم کر دیتا ہے اس طرح شعور کا قطرہ لا شعور کے دریا میں مل جاتا ہے اور اسی کا نام ہے بے خودی اور ابدی سکون ہے دوسری خود فراموشی وہ ہے کہ انسان آفاق میں گم ہو جائے یا اپنے شعور کو انبوہ کی بے شعوری میں ضم کر دے اور اس طرح مرگ انبوہ کا جشن منائے۔

ان دونوں اقسام کی خود فراموشی کی مثالیں دیکھنی ہوں تو مشرق و مغرب میں دیکھئے۔ مشرق میں پہلی اور مغرب میں دوسری۔ مشرق کا کفر "بے ربطی افکار" ہے اور مغرب کا "لا دینی افکار"۔ مشرق میں سراسر عشق اور مغرب میں سراسر عقل۔ مشرق میں مادی اور تخلیقی اصول حاوی ہے اور مغرب میں پدری اور عقلی اصول اور اقبال کے نزدیک صحیح تخلیقی زندگی وہ ہے جس میں عشق و جنون کی دیوانگی کے ساتھ خودی اور شعور کی فرزانگی بھی شامل ہو جذباتی و مادی اصول کے ساتھ عقلی و پدری اصول بھی کار فرما ہو۔ اقبال مشرق کے لئے یہ کہتا ہے کہ :-

در جنوں از خود نہ رفتن کار ہر دیوانہ نیست

گویا اصل دیوانگی وہ ہے جس میں احساس خودی موجود ہو خود فراموشی نہ ہو۔ اس طرح اقبال پچھلے صوفیاء فلسفہ کے خلاف ہے جس میں بقول قافی اصل ایمان یہ تھا۔

وحشت دل سے پھرنا ہے اپنے خدا سے پھر جانا
دیوانے یہ ہوش نہیں ہے یہ تو ہوش پرستی ہے

اقبال اس صوفیاء فلسفے کے خلاف اس لئے نہیں ہے کہ اس میں عمل نہیں ہے بلکہ اس لئے کہ یہ تخلیقی زندگی کی نفی ہے۔ اور شاید اقبال کے عمل کے معنی بھی تخلیقی عمل کے ہیں۔ چاہے وہ شعر میں ہو یا فلسفہ میں، سائنس میں ہو یا سیاست میں۔

اس طرح دوسری خود فراموشی کے لئے جس کا مظہر مغرب ہے اقبال یہ کہتے ہیں:-

اچھا ہے دل کے ساتھ رہے پاس بان عقل

لیکن کبھی کبھی اسے تنہا بھی چھوڑ دے

ظاہر ہے کہ یہاں دل جذباتی و لاشعوری زندگی کی علامت ہے اور عقل شعوری زندگی کی۔ اور ان ہر دو قوتوں کے اختلاط سے ہی تخلیق ممکن ہے۔ اقبال بے شعلہ جنوں افکار کو ذوقِ عمل کے لئے موت سمجھتے ہیں۔

شعلہ ہے ترے جنوں کا بے سوز سن مجھ سے یہ نکتہ دل اسروز

انجام خرد ہے بے حصوری ہے فلسفہ زندگی سے دوری

افکار کے نغمہ ہائے بے صوت ہیں ذوقِ عمل کے واسطے موت

دین مسلک زندگی کی تقویم دین سر محمد و براہِ مسیم!

دل در سخنِ محمدی بند

اے پور علی ربو علی چند

اقبال ”تجلیاتِ کلیم“ و مشاہداتِ حکیم کے اختلاط کے قائل ہیں کہ یہ اختلاط ہی اصل تخلیقی زندگی کا

ضامن ہے۔

وہ علم کم بصری جس میں ہم کن رہیں

تجلیاتِ کلیم و مشاہداتِ حکیم

مگر اقبال اس بات کو بخوبی سمجھتے ہیں کہ تخلیق میں مادری اصول تخلیق کا مقصد اور پدری اصول

محض اس کا ذریعہ ہے۔ حالانکہ تخلیق ان دونوں اصولوں کے مشترک عمل کا نتیجہ ہے۔

آیا کہاں سے نازلے میں سرور سے

اصل اس کی نے نواز کا دل ہے کہ چوب تے

ایک بات اور ہے اور وہ یہ کہ اقبال، یزکات، ہمیں جن علامتوں کے ذریعے سمجھاتے ہیں وہ ہماری اپنی تہذیبی علامتیں ہیں بلوڑ، سلمان، بلال، علی مرتضیٰ، محمد، ابراہیم، کلیم، خضر وغیرہ صرف تاریخی حقیقتیں ہی نہیں ہیں یہ سب ہماری جذباتی علامتیں بھی ہیں۔ گویا اقبال کے کلام کی روشنی میں جب ہم ان علامتوں کو سمجھتے ہیں تو ایک طرف تو اپنے شعور میں اضافہ کرتے ہیں اور روحانی زندگی کی تنظیم کرتے ہیں اور یہی علامتیں جن کے ساتھ ہماری جذباتی وابستگی ہے اور جو ہمارے لاشعور کا خارجی انعکاس ہیں ہمارے طرز احساس کی تعمیر کرتی ہیں۔ ایک طرف تو ہماری زندگی کا روحانی اظہار ادب، فنون، مذہب اور دیگر تہذیبی عناصر ان علامتوں کو جنم دیتے ہیں اور دوسری طرف یہی علامتیں ہماری تہذیبی و جذباتی زندگی کی حدود متعین کرتی ہیں۔ ہمارے طرز احساس و طرز فکر کی تشکیل کرتی ہیں اور ہمارے شعور کو آگے بڑھاتی ہیں۔ دوسرے لحاظوں میں اسی بات کو یوں کہیے کہ ہمارا شعور صرف ہماری تہذیبی زندگی کی حدود کو بڑھا سکتا ہے۔ اپنی اسی بات کو واضح کرنے کے لئے میں ایک موٹی سی بات کہتا ہوں اور وہ یہ کہ کلیسیائی مدرسوں میں اعلیٰ و ارفع تخلیقی ذہنوں کی تشکیل و پرورش نہیں ہو سکتی۔ البتہ سی۔ ایس۔ پی قسم کے ذہن ضرور دھل سکتے ہیں۔

یہ بات تو ہونی فرد کی۔ اب ساری بحث کو قومی زندگی سے منسلک کر لیجیے۔ جس طرح فرد اپنے احساسات، اپنے شعور اور اپنے نظریات سے قومی شعور اور قومی نظریات میں اضافہ کرتا ہے اسی طرح قومی احساسات، قومی شعور اور قومی نظریات آفاقی احساسات، آفاقی شعور اور آفاقی نظریات میں اضافہ کرتے ہیں اور کر سکتے ہیں مگر اس کے پہلے کی ایک شرط یہ ہے کہ فرد خود باشعور ہو۔ قوم کی اپنی نظر اور اپنے نظریات ہوں ورنہ قومی فکر اور آفاقی فکر کے معنی صرف یرپ کی فکر اور امریکہ کی نظر رہ جاتے ہیں۔ قومی فکر و نظر اور یہاں میں قومی فکر و نظر کی تشکیل کا ضامن قومی تہذیب کو سمجھتا ہوں، کا آفاقی فکر و نظر میں ضم ہو جانے کا مطلب خود فراموشی ہے، موت ہے اور میراجی چاہتا ہے کہ میں اقبال کا شعر ایک بار پھر پڑھوں۔

کامند کی یہ پہچان کہ آفاق میں گم ہے

مومن کی یہ پہچان کہ گم اس میں ہیں آفاق

اپنے آپ میں گم ہو جانا مجذوب ہونے یا پاگل ہونے کے مترادف ہے اور ہمارے یہاں جانے کتنے پاگل مجذوب کہلاتے ہیں، ساتھ ہی آفاق میں ضم ہو کر اپنا شعور کھو دینا تصنع اور کورانہ تقلید ہے۔ کسی قسم کی تخلیقی صلاحیت صرف اسی وقت ممکن ہے جب ہم میں شعور ذات موجود ہو۔ ”در جنوں از خود ز نفس“

والی کیفیت ہو۔ دیوانہ لاشعور میں غم ہو جاتا ہے۔ وہ لاشعور کے خارجی اظہار کو شعوری تنظیم نہیں دے سکتا
 اسی کی ایک شکل آج کی بیشتر نظمیں ہیں جن میں لاشعوری اظہار بلا کسی شعوری تنظیم کے کاغذ پر بکھرتا
 ہے بالکل اسی طرح قومی شعور کو آفاقی شعور میں غم کر دینا کورانہ تقلید ہے اور تخلیق کے منافی ہے۔

جس طرح فرد کے شعور میں اضافہ لاشعور سے منعکس شدہ علامتوں کو سمجھنے سے ہوتا ہے اسی طرح
 قومی شعور میں اضافہ بھی قوم کی تہذیبی علامتوں کو شعور کے ذریعے سمجھنے اور غم کرنے سے ہی ممکن ہے جب
 ہماری علامتیں اپنے آپ کو دہراتی ہیں تو ہم یہ کہتے ہیں کہ تاریخ اپنے آپ کو دہرا رہی ہے۔ ورنہ تاریخ کے
 دہرانے کا یہ مطلب نہیں ہوتا کہ علامت الدین اپنے چچا جلال الدین کو قتل کرنے کے لئے دوبارہ پیدا ہوتا ہے
 ہماری علامتیں ہی ہمارے جذباتی رد عمل اور احساسات کی راہ متعین کرتی ہیں اور ہم ان کے ذریعے دنیا کو سمجھتے
 ہیں اور چونکہ یہی علامتیں ہماری تہذیبی زندگی کی تشکیل بھی کرتی ہیں، اس لئے یہ قوم کے افراد کو اپنے گرد جمع
 کرتی ہیں اور افراد ان کے گرد جمع ہو کر اپنی اندازہ زندگی کو مقداری زندگی کے توسل سے ظاہر کرتے ہیں۔ کسی
 قوم کے انحطاط کا سبب یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے علامت کو بھول جاتی ہے جو اس کے افراد کی جذباتی زندگی کو مربوط
 رکھنے کے لئے ضروری ہوتے ہیں یہ انحطاط سیاسی اور سماجی مرنے سے پہلے جذباتی زندگی کا انحطاط ہوتا ہے۔
 تاہم قوم کے تخلیقی ذہن اپنی علامتوں کو اپنے اندر چاہتے ہیں اور ان ہی علامتوں کے ذریعے
 اپنے لاشعور سے رابطہ قائم رکھتے ہیں۔

اب اگر ادیب اور فن کار، قوم کے تخلیقی ذہن، اپنی علامتوں کو دہراتے ہوئے دیکھتے ہیں (چاہے
 وہ الجزائر میں ہوں یا مصر میں) تو وہ جذباتی طور پر متاثر ہوتے ہیں۔ ان کے لئے الجزائر کی نوجوانوں، لڑکوں
 اور بچوں کی قربانی، عورتوں کی اسیری، یہ سب چیزیں قربانی، شجاعت، حریت اور باطل کے آگے سر نہ جھکانے
 کی علامت بن جاتی ہیں۔ اور انہیں باتوں کی علامت حضرت ابراہیم اور حضرت حسین بن علی ہیں جن کے باعث
 ہماری جذباتی زندگی اور ہمارے طرز احساس کی موجودہ شکل (قربانی و حریت کی اقدار) متعین ہوئی ہے۔

ان ہی باتوں کے پیش نظر ہم ان تخلیقی محرکات کو سمجھ سکتے ہیں جن کے زیر اثر الجزائر کے موضوع پر افسانے
 نظمیں اور مضامین لکھے گئے اور الجزائر کا موضوع اردو ادب میں داخل ہوا اور اسی کے پیش نظر ہم یہ بھی
 سمجھ سکتے ہیں کہ ہنگری، کیوبا، کینیا اور انگولا وغیرہ کا موضوع اردو ادب میں کیوں داخل نہ ہو سکا۔
 ممکن ہے یہاں یہ کہنے کی گنجائش نکل آئے کہ ہم علامتی فکر و نظریے آفاقی فکر و نظر نکال سکتے ہیں۔

مگر یہ بات نہ بھولنی چاہیے کہ جب آپ علامت سے امور کو الگ کریں گے اور اس طرح آفاقی فکر و نظر کی تخلیق کریں گے تو اس وقت یہ فکر و نظر تجربہ ہی نعروں کی شکل میں ظاہر ہوگی۔ مگر تخلیق تجربہ ہی انسانوں سے نہیں، تجسیمی علامتوں سے وجود میں آتی ہے۔ تخلیق آفاقی فکر و نظر کے تحت نہیں ہوتی بلکہ علامتی فکر و نظر کے زیر اثر ہوتی ہے اور یہ بات زندگی کے لئے بھی اتنی ہی صحیح ہے جتنی کہ ادب کے لئے۔

ہمارے عہد کا ادب

انتظارِ حسین

وہ کسی خاص شکل کو یاد کرنے کے معنی ہیں کسی خاص لمحے کا افسوس کرنا اور دکھ کی بات یہ ہے کہ گھر اور گلیاں اور کوچے بھی گزرتے برسوں کی مثال گزرتے چلے جاتے ہیں۔ اس فقرے پر پروست کے ناول کی پہلی جلد کا انجام ہوتا ہے۔ اور مجھے ۴ اگست کی آمد کے ساتھ ساتھ وہ لمحہ یاد آ رہا ہے جب ہم اپنے گھروں اور گلیوں اور کوچوں کو یاد کر رہے تھے۔ ان گھروں، گلیوں اور کوچوں کو جو چشمِ زدن میں زمانے کی مانند گزر گئے تھے۔ ایک زمانہ گزرتا ہے تو دوسرا زمانہ آتا ہے اور ہر نیا زمانہ کسی بڑی واردات کا حامل ہوتا ہے۔ یہ بڑی واردات جنگ بھی ہو سکتی ہے اور کسی نئے سائنسی نظریے کا اعلان بھی۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ خارج کی اس واردات سے باطن میں بھی کوئی واردات گزری ہے؟ جب ایک واقعہ سے عمل اور ردِ عمل کا ایسا سلسلہ شروع ہو جائے کہ ہماری پسند اور ناپسند میں فرق آجائے، ہمارے دکھ درد اور سے اور ہو جائیں، چیزوں کے متعلق ہمارا رویہ بدل جائے تو اس بدلے ہوئے طور سے دیکھنے، سوچنے اور محسوس کرنے کا جو ایک مجموعی طرزِ قائم ہوتا ہے اس سے ہم نئے زمانے کا تعین کرتے ہیں۔ اسے ہم اس زمانے کا طرزِ احساس کہتے ہیں۔ اور میں اس لمحے کو یاد کرتا ہوں جب نیا زمانہ تو شروع ہو گیا تھا مگر پرانا زمانہ پیچھے ہٹنے پر آمادہ نہیں تھا۔ وہ فسادات کی صورت میں اپنی مدافعت کر رہا تھا۔

ترقی پسند ادیبوں نے انسانیت کے نام پر فسادات کی مذمت کی۔ مگر سعادت حسن منٹو ان فسادات کے واسطے سے معروضی طور پر یہ سمجھنے کی کوشش کر رہے تھے کہ بحران میں آدمی کا رنگ ٹھنک کیا ہوتا ہے اور اس کے اندر چھپی ہوئی برائی کس طرح باہر آتی ہے۔ ترقی پسند ادیبوں میں فیض احمد فیض نے ایک نظم لکھی کہ اپنا فرضِ منہوی ادا کر دیا۔ ترقی پسند شاعروں نے اس نظم کو شمعِ ہدایت جانا اور برسوں اس کی روشنی میں چلتے رہے۔ مگر احمد ندیم قاسمی نے سرگرمی سے نظمیں اور افسانے لکھے۔ وہ جتنے جذباتی ہو رہے تھے سعادت حسن منٹو اتنا ہی غیر

ہذبہ باتی بننے کی کوشش کر رہے تھے۔ یہ دو شخص اس وقت کے دو ذہنی رویے تھے۔ ایک تیسرا ذہنی رویہ شاید اور بھی تھا۔ وہ یہ کہ اس واقعہ سے حتی الامکان دامن بچا یا جاوے مبادا مصیبت ادب میں در آئے، منتظر صدیقی، قیوم نظر اور یوسف ظفر نے احتیاط تو بہت برتی لیکن شاید پوری طرح دامن نہ بچا سکے۔

یہ تین ذہنی رویے اس نسل کی فکر کا پچوڑ تھے جس کے ذہن نے تقسیم سے پہلے کی دہائی میں نشوونما کی تھی اور نچنگی حاصل کی تھی۔ لیکن ان کے درمیان ایک اور ذہنی رویہ جنم لے رہا تھا۔ جو ایک نئے احساس کی پیداوار تھا۔ اس نئے احساس کا خمیر اس عہد کے تجربے سے اٹھا تھا۔ اور عہد کا تجربہ کیا تھا؟ پچھلی نسل کی تحریروں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انہوں نے فسادات کو اس عہد کا تجربہ جانا اور اس کو پیش کرنے کی کوشش کرتے رہے نئے لکھنے والوں کے یہاں عہد کا تجربہ ہجرت کے وسیع تر معنوں میں تعریف کیا گیا ہے اور ہجرت مسلمان قوم کی تاریخ میں ایک ایسے تجربے کا مرتبہ رکھتی ہے جو بار بار اپنے آپ کو دہراتا ہے اور خارجی اور باطنی دکھ درد کے لیے عمل کے ساتھ ایک تخلیقی تجربہ بن جاتا ہے۔ اس وقت ہم سب پاکستانی مہاجر تھے۔ غیر مقامی بھی اور مقامی بھی۔ اس لئے کہ سوال اصل میں ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں نقل و وطن کا نہیں بلکہ ایک پرانے ملک سے ایک نئے ملک میں ہجرت کا تھا۔ کچھ لوگ سپینل گاڑیوں میں بیٹھ کر پاکستان پہنچے۔ کچھ لوگوں نے بسیں بیٹھے۔ بیٹھے اپنے آپ کو پرانے ملک سے نئے ملک میں داخل ہوتے دیکھا۔ ان کے پیروں کے نیچے کی زمین، جو پہلے ہندوستان تھی، اب پاکستان بن گئی تھی۔ ذہنی ہجرت کا سوال دونوں قسم کے مہاجروں کے ساتھ تھا۔ ہجرت کے اس تصور کو قبول کر لیجئے تو وہ ایک خارجی واقعے سے بڑھ کر ایک روحانی صورت حال نظر آئے گی۔ اور شاید اسی صورت میں ہم اس عہد کے تجربے سے تعارف حاصل کر سکتے ہیں۔ اس وقت پاکستان کا مطلب تھا ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں ہجرت، یہ اس عہد کا مرکزی سوال تھا۔ یہ سوال مخصوص طور پر تین لکھنے والوں کے یہاں اٹھا ہے۔ قمر العین حیدر، اے حمید اور ناصر کاظمی۔ اس سوال کے ساتھ یہ لکھنے والے درد و کرب کے ایک پسے عمل سے گزرتے ہیں اور پوری خلقت کے ساتھ ساتھ عہد کے تجربے میں بھی شرکت کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے بزرگ لکھنے والوں کے یہاں یہ سوال شاید اس طرح نہیں اٹھا تھا یا شاید وہ سوال سے آشنا ہی نہیں تھے۔ ان کا موضوع فسادات تھے جن کا تذکرہ ان نئے لکھنے والوں کے یہاں برائے نام ملتا ہے۔ منٹو کا طریقہ کچھ ایسا تھا کہ جیسے کوئی مفکر کسی پُر آشوب زمانے کی تاریخ پڑھے اور اس حوالے سے انسان کی فطرت پر معروضی طور پر غور و فکر شروع کر دے یہ طریقہ کچھ اس طور پر برتا گیا ہے کہ لکھنے والے اور عہد کے تجربے کے درمیان

ایک دوری نظر آتی ہے۔ احمد ندیم تاشکی اپنے جذباتی رویے کے زور پر اس تجربے کے قریب آنے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر ان کا یہ رویہ صرف یہ ثابت کرنے میں مددگار ہو رہا ہے کہ تاشکی صاحب آدمی درد مند ہیں اور دوسروں کے دکھ درد کو شدت سے محسوس کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں کا نقشہ یہ ہے جیسے محلے میں کوئی واردات ہو گئی ہے اور تاشکی صاحب محلے بھر سے زیادہ مضطرب ہیں۔ مگر قرۃ العین حیدر کے ناول ”میرے بھی صنم خانے“ میں یوں لگتا ہے کہ خود قرۃ العین کے گھر کوئی سانحہ گزرا ہے۔

یہ بھی دیکھئے کہ عہد کے تجربے سے قرب نے پسند اور ناپسند میں کیسا فرق پیدا کر دیا اور چیزوں کے بارے میں ردیہ کس طرح بدل دیا۔ کہاں تو لکھنے والے معاشرے کے خلاف شمشیر برہنہ بنے رہتے تھے۔ کہاں اب وہ گم شدہ معاشروں کو یاد کرنے لگے۔ تقسیم سے پہلے کیا ترقی پسند اور کیا غیر ترقی پسند، سب معاشرے سے اس کی خرابیوں کی بنا پر ناراض تھے۔ مگر ہجرت کے عمل میں یہ ہوا کہ معاشرے کا تانا بانا بکھر گیا، مختلف علاقوں کے مختلف تہذیبی سانچے منتشر ہو گئے اور قصبے اور شہر اکٹھوں سے اوجھل ہو گئے۔ یہ صورت حال لکھنے والے اور معاشرے کے درمیان ایک مفاہمت کا سبب بن گئی۔ اب لکھنے والے گم شدہ معاشروں کو ان کی خوبیوں اور خرابیوں سمیت ہمدردانہ رویے کے ساتھ پیش کرنے لگے۔ قرۃ العین حیدر نے یہ سمجھا کہ جو معاشرتی نقشہ انہوں نے اوجھل ہوتے دیکھا ہے وہ اس برعظیم میں تہذیبی زندگی کا حاصل تھا اور وہ اسے رومانی انداز نظر کے ساتھ یاد کر کے دکھی ہونے لگیں۔ اے حمید نے اپنے ناول ”دھبے“ میں براہ راست ہجرت کا تجربہ پیش کرنے کی کوشش کی۔ محلہ محلہ ہجرت کرتے ہوئے گھرانے کو اپنے گم شدہ شہر کے محلے شریف پورہ کی جی جمائی بھری پٹری زندگی بار بار یاد آتی ہے اور تہذیبی تصویروں کے ایک سلسلے کو تحریک میں لاتی ہے۔ لیکن اس کے بعد انہوں نے اپنے اس تجربے کو الٹ پلٹ کر سمجھنے اور اس کے امکانات کو بروئے کار لانے کی بجائے تقسیم سے پہلے کے زمانہ پسندوں کی تعلید شروع کر دی اور یادیں تو غائب ہو گئیں۔ بس آنسو ہی آنسو رہ گئے۔ ناھر کاظمی کی غزل میں اس تجربے کے راستے سے تصویروں کے ایک ایسے سلسلے نے راہ پائی کہ غزل کی امیجری بدل گئی۔ شہر اور بستی کے لفظ گم شدہ تہذیبی سانچوں کی یادیں بن کر بار بار استعمال ہوئے، مگر شاید اس سے بھی زیادہ باطنی لفظ سفر ہے جو تقسیم سے پہلے کی غزل میں کم کم نظر آئے گا۔ ناھر کی غزل میں وہ ایک نمائندہ استعارہ بن گیا اور جب اجتماعی زندگی میں کوئی ایسا تجربہ اپنے آپ کو دہرائے جس نے بار بار ظہور کیا ہو اور جو اجتماعی شعور کا حصہ بن چکا ہو تو اس سے پیدا ہونے والے استعارے عہد کے تجربے کے ساتھ ساتھ پرانے زمانوں کے ساتھ بھی رشتہ

قائم کر دیا کرتے ہیں۔ ناصر کی عزل میں سفر کا استعارہ یہی فرض انجام دیتا نظر آتا ہے۔ وہ حاضر کے تجربے کیساتھ ساتھ ماضی کے تجربوں سے گونجتا ہوا معلوم ہوتا ہے۔

ہجرت کے تجربے کے ساتھ ساتھ ماضی کی قسمت خوب جاگی ورنہ اسے تو تقسیم سے پہلے کے لکھنے والے ایک فائنل چیز سمجھ کر رکھ چکے تھے۔ وہ لوگ معاشرتی حقیقت نگاری کے قائل تھے اور معاشرتی حقیقت کا مطلب تھا حاضر۔ وہ اپنے ارد گرد کے معاشرتی زمانے بنے کو زندگی کی سب سے بڑی اور واحد حقیقت سمجھتے تھے اور سوچتے تھے کہ اس زمانے بننے کی اصلاح ہو جائے تو سارے کام سنور جائیں مگر تقسیم کے بعد معاشرتی حقیقت نگاری حاضر کے حوالے کے ساتھ ماضی کی تصویر کشی بن گئی۔ نئے لکھنے والوں نے اس اسلوب کو اس طور پر اپنایا جیسے ان کی ذات کا کوئی حصہ کٹ کر ماضی ہو گیا ہے اور وہ اسے تخیل کے واسطے واپس لا کر حال میں سونے کی کوشش کر رہے ہیں۔ نئے لکھنے والوں کا یہ رویہ یہ رنگ لایا کہ ہمارے ادب کی فکری بنیادیں بدل گئیں سرید تحریک جس فکر کے ساتھ آئی تھی اس نے آخر ترقی پسند تحریک کے زمانے میں آکر دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی کر دیا اور میراجی کے باوجود یہ طے سا ہو گیا کہ زمانے تین نہیں دو ہیں، حاضر اور مستقبل۔ اور انسان معاشرتی اور اقتصادی رشتوں کا حاصل ہے۔ مگر ہجرت کا تجربہ ایک نئی آگاہی لے کر آیا تھا۔ یہ کہ آدمی اتنا کچھ نہیں ہوتا جتنا کچھ نظر آتا ہے اس کے رشتے اس کے خارج سے زیادہ اس کے باطن میں پھیلے ہوئے ہیں۔ اور معاشرتی حقیقت خود مختار حقیقت نہیں ہے۔ وہ بہت سی غائب اور حاضر حقیقتوں، گمشدہ اور نوآئیدہ عوامل کے گھال میل سے جنم لیتی ہے۔ زمانے دو نہیں تین ہیں۔ اور یہ تین زمانے جدا جدا حقیقتیں نہیں ہیں بلکہ آپس میں اس طرح گھٹی ہوئی ہیں کہ ان کی حد بندی نہیں کی جاسکتی۔ آدمی حاضر میں سانس لیتا ہے مگر اس کی جڑیں ماضی میں پھیلی ہوئی ہیں۔ گوامنی کیا ہوتا ہے؟ جب اس سوال پر غور کیا گیا تو تاریخ، مذہب، نسل، دیو مالا، پرانے قصے کہانیاں اور عقائد و آئینات سب معرض بحث میں آگئے اس لیے درپیش نقشے نے سوال کو بہت الجھایا اور نئے لکھنے والے کے لئے ایک گروہ کی صورت اختیار کر گیا۔ ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ اب یہ پیچیدہ سوال ہمارے ادب کا مرکزی سوال ہے اور نئے طرز احساس کی نمائندگی کرتا ہے۔

مگر ہماری چودہ سالہ ادبی زندگی میں اس سوال کے واضح ہو کر سامنے آنے کی اور اس پر شعوری طور پر سوچ بچار کی منزل کسی قدر بعد میں آتی ہے۔ شروع میں صرف آنا ہوا تھا کہ انسان نگاروں نے گم شدہ متہذیبی سانچوں کو دکھ کے ساتھ یاد کیا اور شاعروں نے عزل لکھنی شروع کر دی۔ تقسیم کے بعد عزل کی طرف رغبت

ایک بامعنی واقعہ ہے۔ ۱۸۵۷ء کے سانحے کے بعد جب ہماری کاپیاپٹ ہوئی تھی تو غزل کی بساط بھی اٹ گئی اور حالی اور آزاد نے نظم کو نئی شاعری قرار دیا۔ تب سے ۲۷ء تک نئی شاعری اور نظم ہم معنی اصطلاح میں رہیں اور ۲۵ء کی نسل نے غزل کو ماضی کی یادگار جان کر نوح ناروی کے سپرد کر دیا اور نظم آزاد کو اپنا مسلک بنایا۔ مگر تقسیم کے بعد طرز احساس نے ایسا پلٹا کھایا کہ نظم آزاد کی شاعری نوح ناروی کی غزل بن کر رہ گئی اور نئی شاعری غزل میں ہونے لگی۔ میں نے شروع میں صرف ناصر کاظمی کا نام لیا تھا مگر وہ اکیلے نہیں تھے بلکہ نئے لکھنے والوں کا ایک اچھا خاصہ گروہ تھا جنہوں نے غزل کو نئی جذباتی صورت حال کے اظہار کے لئے چنا تھا جمیل الدین عالی، شہرت بخاری اور سلیم احمد انہیں دنوں آگے پیچھے آئے۔ ان پختہ شعرا کا میں ذکر نہیں کروں گا جنہوں نے بیکایک نظم کے ساتھ غزل بھی کہنی شروع کر دی۔ اسے محض زمانے کی ہوا کا اثر جانئے۔ مگر ان دو شاعروں کا ذکر ضرور ایک معنی رکھتا ہے جنہوں نے نظم میں نام پیدا کر کے اسے سلام کیا اور غزل کو ذریعہ اظہار کے طور پر چنا۔ یہ ابن انشا اور انجم رومانی ہیں جنہیں دنیا نے شعر کے مہاجرین کہنا چاہئے۔ اور جہاں تک جمیل الدین عالی کا تعلق ہے تو شاید انہوں نے زیادہ سچائی سے اپنا اظہار غزل کی نسبت دوسرے میں کیا ہے۔ مگر ان کا دوسرے کہنا اور ان کے ساتھ اردو میں اس صنف کا رواج پانا بھی تو نئی نظم سے بغاوت تھی۔ مظفر علی سید نے اس روایت میں بھجن اضافہ کرنے کا تہیہ کیا تھا مگر پھر وہ سلام پر آ رہے۔

۱ غزل اور دوسری قدیم اصناف سخن کا ذریعہ اظہار بنا اس زمانے میں ایک معنی رکھتا ہے۔ بات یہ ہے کہ نظم نے ہمارے یہاں اس تصور کے سائے میں پرورش پائی تھی کہ انسانی زندگی خارجی رشتوں سے عبارت ہے۔ پس خارجی رشتوں کے ماتحت پیدا ہونے والی صورتوں اور وارداتوں کو اظہار میں لانے کا اسے خوب محاورہ تھا۔ مگر اس تصور سے اسے بہت کم پالا پڑا تھا کہ خارجی رشتوں سے زیادہ باطنی رشتے انسانی ذات کو بناتے بگاڑتے ہیں۔ اس تصور سے پیدا ہونے والی تیج و رتیچ روحانی وارداتوں کو سمجھنے اور ادا کرنے کا ملکہ اسے نہیں تھا۔ یہ روایت قدیم اصناف سخن اور بالخصوص غزل کی غقی جو صدیوں سے ہماری ایسی تمام خارجی اور داخلی وارداتوں کی امین چلی آتی تھی جنہوں نے ہماری ذات کو بنانے بگاڑنے میں حصہ لیا تھا۔ شروع میں شاعروں نے غزل کے مروجہ دستور کے مطابق خارجی واردات کے استعارے میں اور داخلی واردات کو خارجی واردات کے استعارے میں بیان کرنے اور اس طرح ایک کلی تعبیر کرنے کی کوشش کی تھی مگر پھر کچھ نوخیز غزل گو آئے جنہیں یہ اصرار تھا کہ جو واردات جس نوعیت کی ہے اسے اسی صورت میں پیش کیا جائے۔

ان کا خیال تھا کہ روزمرہ کی زندگی کے تجربے غزل کی زد سے بچے رہے ہیں، انہیں گرفت میں لایا جائے۔
 سو تغزل سے انحراف کی ٹھہری اور وہ لفظ جنہیں عرب عام میں غیر شاعرانہ لفظ کہا جاتا ہے استعمال
 کرنے کا پروگرام بنا۔ ان غزل گو یوں میں شہزاد احمد کے ساتھ خراب یہ ہوتی کہ انہوں نے اس تصور کے ساتھ
 تھوڑا سا عقل بھی غزل میں ڈال لیا جس سے اس نے پروگرام کا رنگ کٹ گیا۔ احمد مشتاق کا معاملہ یہ
 ہے کہ ایک وقت میں وہ روزمرہ کے تجربے کو براہ راست گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں۔ مگر
 دوسرے وقت میں بے مہین ہو کر کسی ذالے استعارے کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں۔ بعض نوجوان یہ سمجھتے
 ہیں کہ مال روڈ کا نام غزل میں لے آنے سے وہ نئی زندگی کے عمل کو گرفت میں لے آئیں گے۔ ہماری اپنی تہذیبی
 زندگی میں باہر کی صنعتی تہذیب کس طرح داخل ہوئی ہے اور کیا رنگ لائی ہے؟ اس عمل اور رد عمل کو
 سمجھنے کی کوشش سلیم احمد کی بعد کی غزلوں میں ملے گی۔ مگر غزل کے قارئین کہتے ہیں کہ یہ تو غزل کی روایت
 سے انحراف ہے۔ درست ہے۔ مگر شاعری کی روایت کیا ہوتی ہے؟ شاعری کی روایت اس تہذیب کی
 روایت ہوتی ہے جس میں اس شاعری نے ظہور کیا ہے۔ مگر جب ایک تہذیب کی فلموں میں دوسری تہذیب
 دخل در معقولات کر رہی ہو اور شاعری کا مسئلہ اس صورت حال کی ترجمانی اور توجیہ ہو تو اس روایت
 کو خالص شکل میں کیونکر برتا جاسکتا ہے؟

ادھر غزل اپنے عہد کے تجربے اور اس کی نئی اشکال و نتائج سے بٹنے کی کوشش کر رہی تھی اور
 ادھر نئی نظم کا یہ حال تھا کہ ترقی پسند شاعر اور ترقی پسندی سے مرعوب شاعر فیض کے پچھلے وقت میں دیے
 ہوئے ایک استعارے کو پیٹے جا رہے تھے اور باقی شاعر میراجی اور راشد کی لکیر کے فقیر بنے ہوئے تھے۔ نئی
 نظم کا یہ احوال تو ح ناروی کی غزل سے ایسا مختلف تو نہیں تھا۔ اس احوال کو دیکھ کر میراجی چاہتا ہے
 کہ میر نیازی کو نئی نظم کا نجات دہندہ کہہ دوں۔ میر نیازی کے حق میں پہلی بات یہ جاتی ہے کہ انہوں نے
 بادلیہ کو نہیں پڑھا ہے۔ اور اگر پڑھا بھی ہوتا تو بھی وہ اپنے آپ کو بادلیہ سے بڑا ہی شاعر سمجھتے۔ میر نیازی
 کا برخود غلط ہونا ایک اعتبار سے ان کے لئے مفید ثابت ہوا اس اعتبار سے کہ انہوں نے اپنے تجربے کو سب
 باتوں اور سب فلسفوں پر مقدم جانا مہنوں نے نہ تو فرامیسی شاعری سے خیال اور تجربے کی نارن ایڈ
 حاصل کی نہ امریکہ سے ایٹمی خوف در آمد کیا۔ انہوں نے اپنے تجربے اور اپنے خوف کو سب تجربوں اور سب
 اندیشوں سے زیادہ اہم سمجھا۔ اور میر نیازی کا تجربہ کیسے؟ یہ وہی تجربہ ہے جو ہجرت کے غم سے اٹھا ہے۔

ناصر کاظمی اور ان کے ہم عصر افسانہ نگاروں کی طرح منیر نیازی کو بھی گزری ہوئی خوشبو کی یاد بہت دکھ دیتی ہے مگر ہجرت کی واردات نے انہیں اس دکھ کے ساتھ ایک چیز اور بھی دی ہے۔ منادات نے ترقی پسند ادیب کے لئے اخلاقی سوالات پیدا کئے تھے۔ سعادت حسن منٹو کے لئے وہ انسانی فطرت کو سمجھنے کا وسیلہ تھے۔ منیر نیازی کے لئے وہ ایک خوف و درہشت کا تجربہ بن گئے۔ اب یہ تجربہ ان کے شعری تجربے کا حصہ ہے اور اس کے حوالے سے تحت الشعور میں دبے دہلے صدیوں پرانے نسلی اندیشے اور وسوسے عقائد و توہمات میں پیٹ پٹا کر ان کی شاعری میں اظہار پاتے ہیں اور عہد کے تجربے کا رشتہ نگے زمانوں کے تجربوں سے قائم کرتے ہیں۔

جیلانی کامران نئی معنہ بنی شاعری کی چکا چوندا لکھوں میں لئے بہت دنوں ادھر ادھر بھٹکے پھرے مگر پھر صبح کا بھولا شام کو گھر واپس آیا اور انہوں نے پنجسورے والا نظم لکھی۔ اس نظم میں یادیں اور سوالات اسی طرح ابھرتے ہیں جس طرح گم شدہ تہذیبی سانچوں کا نوچہ کرنے والوں کے یہاں ابھرتے ہیں یہ نظم جیلانی کامران کا ناظمہ عہد کے تجربے سے جوڑتا ہے اور ان لکھنے والوں سے ان کا رشتہ قائم کرتی ہے جو اپنی گم روح کو اسلامی روایت میں تلاش کرتے ہیں۔ اسلامی روایت میں اپنے آپ کو تلاش کرنے کے رجحان نے جیلانی کامران اور سجاد باقر رضوی سے تاثر توڑ دیا۔ ان سے پہلے مظفر علی سید نے بھن لکھتے لکھتے چپکے سے ایک سلام لکھا۔ جب انہیں اطمینان ہو گیا کہ کوئی کچھ نہیں کہے گا تو دوسرا سلام بھی لکھ لیا۔ اس صنف کو شہرت بخاری اور سجاد باقر رضوی نے بھی آدیا اور ناصر کاظمی نے مرثیے کی روایت میں رباعیاں لکھیں۔ شہرت نے منقبت اور انجم رومانی نے نعت لکھی۔ ان سب کے مل کر ایک مننی بنتے ہیں۔ وہ اس طرح کریوں مذہبی شاعری ہماری تہذیب کا آج بھی ایک حصہ ہے لیکن ادب کی روایت سے اس کا اخراج کر دیا گیا۔ اب صرف مجلس میلاد اور عرس میں انہیں پناہ تھی۔ کوئی ایسا لکھنے والا جواب میں مقام پیدا کرنے کا خواہاں ہو اور بنا ادیب کہلانا چاہتا ہو اس روایت کو ہتھ لگا کر اپنا ادبی کیرئیر خراب کرنے کا خطرہ نہیں مولے سکتا تھا۔ مگر آج کے لکھنے والے کو یہ خطرہ نہیں ہے۔ روایتی مذہبی شاعری کے مقابلے میں ان تحریروں کی اہمیت یہ ہے کہ ان میں مذہبی احساس کو زمانے کے احساس سے مربوط کر کے اپنے عہد کی صورت احوال کو سمجھنے اور پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ دیسی ہی کوشش ہے جیسی مولانا حالی نے اپنے زمانے میں کی تھی۔ لیکن شاید یہ شاعر اپنی اسی کوشش میں ابھی تک زیادہ کامیاب نہیں ہیں اور وہ منزل جہاں مذہبی شاعری بالطنی ذات کے اظہار کا

قدیدہ بن جاتی ہے، اور بھی دور ہے۔ فی الحال ان تحریروں کی حیثیت ایک تہذیب سے تعلقات کی تجدید کا اعلان ہے اور ایک متروک ادبی روایت کو دوبارہ زندہ کرنے کی مہم۔ شاید گم شدہ لہجوں، متروک لفظوں اور رد کی ہوئی اصنافِ سخن کو برتنے کا رواج بھی اسی مہم کا حصہ ہے۔ اور یہ رواج آج کے لکھنے والوں کے یہاں اتنا عام ہے کہ ایک شوق بن گیا ہے اور ابنِ انشاء کے شوق کی انتہا دیکھنے کے کوئی ایک پرانا لہجہ پا لیتے ہیں تو سمجھتے ہیں کہ امریکہ دریافت کر لیا، اور پرلے لہجوں کو وہ اس چپکے سے استعمال کرتے ہیں جیسے بچے مٹھائی کی گولیاں چوستے ہیں۔ یوں اس مشغلے کے بھی ایک معنی ہیں۔ متروک لفظ گم شدہ شہر ہیں اور ایک اسلوبِ بیان کے متروک ہوجانے کے معنی یہ ہیں کہ احساس کا ایک سانچہ گم ہو گیا۔ آج گم شدہ لہجوں اور عاق کے ہونے اسبابِ بیان کو نئی صورتِ حال سے مربوط کر کے استعمال کرنے اور نئے رشتوں میں پرورنے کے معنی یہ ہیں کہ احساس کے کھوئے ہوئے سانچوں، ذات کے گم شدہ حصوں کو دریافت کیا جا رہا ہے اور انہیں حاضر میں سمویا جا رہا ہے۔ میں تو فنکشن کے سلسلے میں بھی یہی پروپیگنڈہ کرتا پھرتا ہوں کہ یاد و ناول اور کرکٹ کا معاملہ ایک ہے، اس صنف کو اپنا کر تم ادب کے فعلی محمود اور حنیف تو بن سکتے ہو مگر ہماری اجتماعی ذات جس طرح بنی ہے اس کا اظہار اس میں ممکن نہیں۔ وہ داستان میں ممکن ہے مگر میری کوئی افسانہ نگار نہیں سنا۔ یہاں مجھے عزیز احمد کی طویل کہانی اُجب آنکھیں آہن پوش ہوئیں کا ذکر ضرور کرنا چاہیے کہ اس میں کسی قدر داستان کی روایت سے استفادہ کیا گیا ہے اور نثر کے پرانے اسالیب کو بھی برتنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اور اس کہانی میں عزیز احمد مغلوں اور تاتاریوں کے طریقہ عمل میں جڑیں ڈھونڈتے نظر آتے ہیں۔

تو اب بات گم شدہ تہذیبی سانچوں کے نوچے سے جڑوں کی تلاش تک پہنچی ہے۔ آخر ہماری جڑیں کہاں ہیں؟ یہاں آج کے ادب میں مختلف نقطہ نظر جنم لیتے نظر آتے ہیں۔ مگر قرۃ العین حیدر نے 'آگ کا دیا' لکھا اور جڑوں کی تلاش میں قدیم آریائی عہد تک گئیں۔ مجھے یہاں کسی نقطہ نظر کے حق میں یا خلاف بحث کرنے کی ضرورت نہیں، مگر قرۃ العین حیدر کے متعلق اتنا کہنے کو ضرور ہی چاہتا ہوں کہ عہد کے تجربے سے وصل حاصل کرنے کے باوجود پچھلے عہد کے تعصبات سے وہ اپنا بیچھا نہیں چھڑا سکی ہیں۔ تہذیبی رشتوں کے تجزیے میں یہ تعصبات ان کے یہاں بار بار محفل ہوتے ہیں۔ پھر پچھلے عہد کے رقیق القلب افسانہ نگاروں کی طرح ان کی آنکھ بہت جلدی بھرتی ہے رقیق القلبی کے دھندلکے میں وہ کہیں سے کہیں نکل جاتی ہیں اور شاید غلط منزل پہنچتی ہیں۔ پھر وہ اپنے استعارے میں آخری گرہ دینے سے پہلے اس کی گرہیں کھول کر شروع کر دیتی ہیں مثلاً ان کی کہانی، بیتا ہرن ہے جہاں انہیں

تقسیم کے بعد کی نقل و نقل میں بن باس کی صورت حال کی تکرار نظر آتی ہے۔ اول تو انہوں نے اپنی فلٹ برائے
 کے طریقہ عمل کو جائز ٹھہرانے کے چکر میں بیجا جی کا کردار ہی بدل دیا ہے۔ کم از کم ایک عقیدت مند ہندو کے ذہن
 میں بیجا جی کا کردار یوں نہیں ہے۔ اور اسلامی روایت ہر ہندو روایت میں بہر حال قدامت پسند ہوں اور
 تاریخی تحقیق اور نفسیات سے زیادہ اس حقیقت میں ایمان رکھتا ہوں جسے جنتا کے ذہن و تخیل نے جنم دیا ہے
 اس سے قطع نظر وہ اس استعارے کی تعبیر کے ساتھ ساتھ اس کی تشریح بھی کرتی چلی جاتی ہیں۔ اور پورا افسانہ ایک استعارے
 سے زیادہ ایک استعارے کی تشریح بن جاتا ہے۔ اسی قسم کی تشریحات 'آگ کا دریا' میں بھی نظر آتی ہیں۔ شاید
 قرۃ العین حیدر کو اپنے وضع کئے ہوئے استعارے پر پورا ایمان نہیں ہے اس کے باوجود جو شے انہیں اس عہد
 کے احساس کا مفسر بناتی ہے وہ اصل ایک پہنچنے کا جذبہ ہے اور وہ مخصوص اضطراب جو ہجرت کے تجربے کی
 دین ہے۔ 'آگ کا دریا' بہر حال اپنی جگہ ایک نقطہ نظر ہے جس الجھے ہوئے سوال کا یہ جواب ہے اس نے نئے
 لکھنے والوں کو مختلف رستے سمجھائے ہیں اور مختلف نقطہ نظر بخشے ہیں۔ جیلانی کامران سے یہ سوال کیجئے تو وہ
 ادھر ادھر دیکھے بغیر مدینہ کی طرف چل پڑیں گے۔ مجھ سے آپ پوچھتے نہیں۔ ورنہ ممکن ہے کہ میں پہلے رام
 لیلا دیکھنے جاؤں، پھر وہاں سے کرپا کی طرف جاؤں اور وہاں سے مکہ جانے کی تیاری کروں۔ اور میری نیا زمی سے
 پوچھا جائے تو وہ اس عہد کو یاد کرنے لگے جب درخت زندہ مخلوق تھے اور انسان اجاڑ حویلیوں میں جادو
 بھرے سالیوں کی بستیاں آباد تھیں اور اس راستے سے وہ تخیل کے سرچشموں کی تلاش کو ذات کی تلاش قرار دے۔
 "تلاش کے اس عمل نے ادب پر گہرے اثرات مرتب کئے۔ ناپسندیدہ چیزیں پسندیدہ بن گئی اور نامقبول
 رجحانات مقبول بن گئے۔ مذہبی عقیدہ، بادشاہوں کی تاریخ، دیو مالا جن و پری کی کہانیاں اور توہمات، جن
 کے حوالے پچھلے زمانے میں ایہوں کو عیب کی بات نظر آتے تھے۔ عیب کی بات نہیں رہے۔ اشفاق احمد نے سپن
 کا سفر نامہ لکھا تو اسلامی تہذیب کے رشتے کو قبول کر لینے میں مصافقہ نہیں سمجھا۔ مگر وہ کہتے ہیں کہ میں نے
 مقبول ہونے کے لئے ایسا کیا تھا۔ چلیے جانے دیجئے ان کے ذکر کو دیو مالا، مذہبی صحائف اور پرانی کہانیوں
 کے حوالے سے نظمیں اور انسا نے لکھے جانے لگے اور خارجی رشتوں کی توجہ سے زیادہ باطن کی تفسیر ہونے
 لگی۔ ممتاز شیریں نے اپنی کہانی، میگھ ملہار، دیو مالا کے حوالے سے لکھی تھی، کفارہ میں انہوں نے شعور کے
 زوال کی داستان لکھی اور اس مقام تک گئیں جہاں شعور مٹ کر اجتماعی شعور میں تحلیل ہو جاتا ہے۔
 انور سجاد نے لاشعور کی دنیا تک پہنچنے کی ٹھانی، یہ الگ بات ہے کہ ان کی یہ کہانیاں ابھی کچھ ایسی بصیرت

کا پتہ نہیں دیتیں۔

تو ایک بڑی واردات نے زمانے میں کیا فرق پیدا کیا ہے کہ احساس اور فکر کی ساری پہنچ ہی بدل گئی اور ہمارا ادب اور سے اور ہو گیا یہ انگ بات ہے کہ تقسیم سے پہلے کی نسل کو اس عہد کے ادب میں کچھ زیادہ معنی نظر نہیں آتے۔ اس لئے کہ اس نے اس عہد کے تجربے کو سمجھنے کی کوشش ہی نہیں کی۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

لسانی مباحث: انیسویں صدی تک

محمد علی صدیقی

آج کل لسانیات نے جس قدر اہمیت حاصل کر لی ہے اس سے یہ اندازہ لگانا مشکل ہو گیا ہے علم فلسفہ، ادب اور سائنس کی ہر بحث میں اہم کردار ادا کرتے کرتے کہیں بذات خود علمِ کل تو نہیں ہو جائے گا۔ ہمارے علم میں بے کمرغ کا بیشتر فلسفیانہ ادب لسانی تجزیہ کے گرد گھوم رہا ہے خیال و فکر سے زیادہ طرزِ ادا میں بھی منطقی طور پر درست اظہار نے فکر و نظر کی ہر بحث کو لایعنی اور بے کار بنا کر رکھ دیا ہے۔ جدید اردو ادب میں بھی انتشار عبثیت، تفکُن اور شکستِ ذات پر مشتمل خیالات کا اس درجہ زور و شور دیکھ رہے ہیں کہ جیسے لایعنیت ہی اس کا سب سے بڑا مقصد اور انسانی زندگی کو خوابوں اور رومانس سے نجات دلانا ہی سب سے بڑا وظیفہ ہو۔ منفردیت کو ژولیدگی سے تعبیر کرنے والے ”یک سمئی ژولیدہ“ بقراطوں نے سماجی و معاشرتی تجزیہ کو قلمرو ادب سے باہر نکلنے کی جدوجہد بہت خلو میں نیت سے شروع کی تھی لیکن ان کی تمام تر کاوشوں میں ایک شعبہ ایسا بھی ہے جو زیادہ جاذبِ توجہ نہ ہو سکا۔ وہ ہے لسانیات کا شعبہ۔ ہم میں سے اکثر اپنی سادہ دلی میں لسانیت کو زبانوں کا سائنسی مطالعہ گردانتے رہے اور بے شک یہ کچھ زیادہ غلط بھی نہیں تھا اور نہیں ہے لیکن شعبہ لسانیات نے پھوٹ ڈالو اور حکومت کرو کے متوالہ کو جس طرح ”انتشارِ ذہنی پیدا کرو اور حکومت کرو“ میں متبدل کیا ہے وہ ایسا ہے جیسے سامراجی دور نوآبادیاتی دور کی شکل میں ہمارے سامنے آگیا ہو۔ موجودہ لسانیات عظیم طاقتوں کی سیاسی حکمتِ عملی میں اس قدر اہم رول ادا کر رہی ہے کہ ہم جب تک زبان کے متعلق یونانی فلاسفہ کے زمانے سے انیسویں صدی کے دور تک مختلف تعریفیں اپنے ذہن میں نہ رکھیں ہمیں اس نقطہ تک پہنچنے میں کچھ مشکل پیش آ سکتی ہے۔ اس تحقیقی پرچرام پر سائنسی طور پر عمل پیرا ہو کر بڑی طاقتوں نے لسانیات سے ماہر فلکیس (CYBERNETICS) کمپیوٹر اور ابلاغ کے عمومی نظریات میں بڑے بڑے انقلابات کے لئے راستے ہموار کر دیے ہیں۔ ایک امریکی ماہر سماجیات و نیس پیکار ڈکے نظریہ کے مطابق کسی ملک کی ثقافت ابلاغی انجینئرنگ

(COMMUNICATIONS ENGINEERING) کے ذریعے چند برسوں میں تبدیلی کی جاسکتی ہے، بالکل اسی طرح کسی زبان کے لسانی ڈھانچے سے اس زبان کے بولنے والوں کی ثقافتی گرامر اخذ کی جاسکتی ہے۔

اس صورت حال کا یہ نتیجہ نکلا ہے کہ دوسری جنگِ عظیم کے بعد بڑی طاقتوں کے لئے کسی بھی زبان میں بھیجے جانے والے پیغام تک رسائی اس طرح آسان ہو گئی ہے جیسے کسی ٹیپ سے براہِ راست نقل، ہر زبان کی لغت، نحوی ڈھانچہ، روزمرہ اور محاورہ برقی آلات میں ریاضیاتی مساواتوں کے ذریعے داخل کر دیا جاتا ہے اور اس طرح کسی بھی پیغام کو پڑھنا (DECODE) مشکل امر نہیں رہتا۔ یہ تو درست ہے۔ لیکن ٹکنالوجی کے پس پشت ایک خاص تھیوری ہوتی ہے اور میں اس سلسلہ نامے مضامین میں زبان کی اولین تعریف سے اہم اور جدید جدید تعریفوں سے گزرتا ہوا موجودہ لسانیات کے اس بظاہر غیر سیاسی، عرب عام میں ٹکنیکی رخ کی طرف آؤں گا جس نے اردو ادب پر گہرے اثرات مرتب کئے ہیں۔ جب ہم کسی ثقافت کو قابلِ فہم، قابلِ ادراک اور باہم مربوط نحوی ڈھانچے کے ادب سے شہ پارے پرچیں بہ جہیں ہوتے ہوئے دیکھیں تو وینس پیکارڈ کے اس دعویٰ پر مزیدہ مشکوک نہ ہوں کہ تبدیلی ثقافت کا ٹھیکہ لیا جاسکتا ہے۔ یہاں تو بات قابلِ مفہوم کو ناقابلِ فہم میں تبدیل کر کے خطِ معکوس کو خطِ محض بنانے ہی کی ہے لیکن جو لوگ اپنی رضا و رغبت سے خود کو اس گورکھ دھندے میں لکڑت کرتے ہیں وہ غالباً اپنی اس منہ کے شکار ہوتے ہیں کہ وہ سیاست سے بچتے بچتے دوسروں کی سیاست کو بھی سیاست سے زیادہ ادبی نیشن سمجھنا چاہتے رہیں۔ ہمارے یہاں جس طرح فعلی، جذباتی، صفتی (VERBAL / EMOTIVE / QUALITATIVE) زبان کو بدلتا ملامت بنا کر مصلحتِ جذبات کی امنائیت کو جنم دیا گیا ہے۔ اسی سے خود زندگی، اور اس جدلیت بھی پہلے واہمہ اور پھر عبت و لایعنی ثابت کی جا رہی ہے اور ایک طرح سے حرکت اور امتزاجِ اعتماد کے مقابلے میں سکونی اور متعین ثقافت اور اقتدار کی دکالت کی جا رہی ہے۔ اگر علینیت پسندی، مقصدیت کا مقابلہ کرنے کے لئے راجحیت اور براہِ روی کا سہارا لینے لگے تو پھر وہ کیا سکونی اور متعین معاشرہ ہے جس کے لئے اس قدر حرکت ہونے کی ضرورت پیش آتی ہو کہ زندگی تمام تر حرکت کے باوجود نقطہ سکوت (STILL POINT) سے مشابہ ہو کر رہ جائے۔ ایلپیٹ جیسے متعصب ماضی پرست شاعر و نقاد نے، ایک خوب صورت تضاد کے ذریعہ، اپنی اصل نیت کو زیادہ سے زیادہ لوگوں سے پوشیدہ رکھنے کے لئے نقطہ سکوت کو ادبی اصطلاح کے طور پر پیش کیا تھا۔ دکاشن اسے جدیدیت کا علمبردار ماننے والے ساتھ ہی ساتھ ماضی پرست اور رجعت پسند بھی تسلیم کر لیں تو جدت اور قدامت کے انٹ رشتے زیادہ آسانی سے سمجھ میں آسکیں۔

آئیے پہلے ہم سرسری طور پر زبان کے بارے میں مختلف نظریات کا طائرانہ جائزہ لیں تاکہ ہم جدید لسانیات کے "سیاسی" کردار کا کچھ اندازہ لگا سکیں جو ٹیکنالوجی کی ترقی اور ابلاغ کے میدان میں محیر العقول ترقی کے عمومی اعتراف کی وجہ سے غیر سیاسی نظر آتا ہے۔ وجہ صاف ظاہر ہے۔ ایک انتہائی سیاسی میدان کو غیر سیاسی ثابت کرنے میں جس قدر محنت اور وسائل کی ضرورت ہے وہ اگر میسر ہوں تو پھر نیشن ایل "غیر سیاسی ادب" کی کھوپ تیل ہونے میں کیا دیر لگتی ہے۔

ہم زبان اور لسانیات کے بارے میں اپنی جستجو کی پہلی منزل میں زبان کے بارے میں نظریہ عطیہ روحانی کی طرف آتے ہیں جو انجیل کے عہد نامہ متیق کے باب اول پیدائش میں اس سرابست کے ساتھ پیش کیا گیا ہے کہ زبان خدا کی طرف سے ایک عطیہ ہے۔ اس باب کے مطابق خدا نے تعالیٰ نے علم و لطافت کے سلسلہ میں انسانی غرور کو خاک میں ملانے کے لئے یہ تدبیر کی کہ انسان ایک زبان نہ بول پائیں اور الگ الگ لسانی گروہوں میں بٹ جائیں۔ عہد نامہ متیق کے پہلے باب کی مندرجہ ذیل سطور قابلِ غور ہیں۔

— اور تمام زمین پر ایک ہی زبان اور بولی تھی اور ایسا ہوا کہ مشرق کی طرف سفر کرتے کرتے ان کو (بنی صمیم) ملک مستعار میں ایک میدان ملا اور وہاں بس گئے اور انہوں نے آپس میں کہا آؤ ہم انیٹی بنائیں اور ان کو آگ میں خوب پکائیں آؤ اپنے واسطے ایک شہر اور برج بنائیں اور خداوند اس شہر اور برج کو دیکھنے کے لئے اترے۔ اور خداوند نے کہا کہ دیکھو یہ لوگ سب ایک ہیں اور ان سمجھوں کی ایک ہی زبان ہے۔۔۔۔۔

— سو آؤ ہم وہاں جا کر ان کی زبان میں اختلاف ڈالیں تاکہ وہ ایک دوسرے کی بات نہ سمجھ سکیں۔ پس خداوند نے ان کو وہاں سے تمام روئے زمین میں پراگندہ کیا۔ سو وہ اس شہر کو بنانے سے باز نہ آئے۔ اس لئے اس کا نام بابل ہوا کیونکہ خداوند نے وہاں ساری زمین کی زبان میں اختلاف ڈالا۔۔۔۔۔

آگے چل کر ہم باب پیدائش کی اگلی سطور میں دیکھتے ہیں کہ خدا نے انسان کے سامنے مخلوقات کو گزارا اور آدم نے جس جس مخلوق کو جو جو نام دیا وہی نام پڑ گیا۔ اس سے انجیل کی سند پر جانور کے مقابلہ میں انسانی نزیت تو ثابت ہو گئی لیکن اس میں ڈارون کے نظریہ ارتقاء کی روشنی میں تا صوف جانور اور انسان کے درمیان فرق کم

ہوا بلکہ برنارڈ شا کے بقول ڈارون نے کائنات سے ”ذہن“ کو جلا وطن کر کے رکھ دیا، زمانت اور شعور پر انسان کی بلا فصل اجارہ داری ختم ہو کر رہ گئی۔ علم الابدان کے ماہرین کے مطالبی تو زندہ اور مردہ جسموں کے درمیان فرق بھی ختم ہو کر رہ گیا۔ جمادات اور علم نباتات کے متعلق خیال آرائیاں شروع ہو گئیں۔ کیونکہ باب پیدائش میں ”اسم دہی“ پرندوں اور چرندوں تک محدود تھی۔ پھر یہ کہ پیدائش (GENESIS) سے قبل کے بیشتر نام ابھی تک جوں کے توں چلے آ رہے ہیں جس سے انسانی ذہن کی وامیت کا اندازہ لگانے میں زیادہ وقت نہیں ہوتی اور زبان خود بخود دوامی انسانی ذہن کا خارج ٹھہر جاتی ہے۔ لیکن خیر عہد نامہ عتیق کے باب اول کے محمولہ بالا اقتباس سے یہ ضرور ہوا کہ ”بابل“ انسانی قتل و طاقت کی گوشمالی کا استعارہ بن کر رہ گیا۔ اور یورپ میں اٹھارہویں صدی کے نصف اول تک کا اختلاف ہمت کی بجائے رجحان کے مسائلوں کا عقیہہ ہے۔ ”سنز“ متصور ہو تا رہا۔

جب کانٹ کی (1781) (CRITIQUE OF PURE REASON) نے زمان و مکاں کی مابیت پر بحث کی تو یہ دونوں حسی ہیئتیں (SENSE FORMS) ہر کائناتی فلسفہ کے لئے لابدی ہو کر رہ گئیں۔ لیکن کانٹ نے جس بحث کا آغاز کیا تھا وہ ہرڈ البرٹ ولسن کی تصنیف OF (1944) THE MIRACULOUS BIRTH OF LANGUAGE پر آ کر منہ بھری لیکن زمان و مکان کی حسی ہیئتوں کی مدد سے انسانی ڈھانچہ تک آنا تو صرف ایک بات ہوئی اب معاملہ بہت آگے نکل آیا اور ”نشائیاں“ زبان کی جگہ متصوفانہ اور عینیت پسند زبان کے علامتی اظہار کی عمل داری کے خلاف رد عمل نے مردہ اظہار کے تمام پیکروں کو غلط جگہ بھڑک کر ردینے کی ٹھانی ہوئی ہے۔ الغرض زبان کو فلسفہ معنی بنا کر رکھ دیا ہے۔

تاریخ اور انسانی ازم کی تخلیق سمجھنے والوں نے زبان کو فلسفہ معنی — (SEMANTICS) کے طور پر نہیں لیا کہ یہ صرف عینیت پسندانہ نقطہ نظر ہے، بلکہ انہوں نے اقتصادی انصاف اور سماجی ارتقاء جیسے مسائل کو زیادہ سے زیادہ اہمیت دی اور زبان کو پیداواری رشتوں کی بنیاد کا بالائی ڈھانچہ ماننے سے ہمیشہ انکار کیا۔ زبان کے مسئلہ پر غور کرنے سے پہلے غور کرنا ہو گا کہ سوچنے والا خود کیا ہے۔ اگر وہ عینیت پسند ہے تو پھر قبل تجربی تصورات (A PRIORI NOTIONS) کو زیادہ اہمیت مل جاتی ہے۔ اگر وہ کانٹ کا ہم خیال عینیت پسند ہے۔ تو پھر منظر (PHENOMENAL) اور بالذات (NOUMENAL) نظریات (CONCEPTS) کی بحث شروع ہو جاتی ہے۔ اگر وہ مادیت پسند ہے تو پھر عینیت پسندانہ دم پھلے تقریباً ختم ہو جاتے ہیں۔ اور اگر عینیت پسندی اور مابعد الطبیعیات کے ساتھ ساتھ تائیدیت (EMPIRICISM) کی عمل داری کے خلاف ہیں تو پھر

فلسفہ زبان مختلف ہوتا چلا جائے گا۔ دراصل ہر فلسفہ زبان کے پس پشت ایک مخصوص نظریہ حیات کی عملداری ہوتی ہے۔ اگر ہم اجزاء کی قیمت پر "نشانیہ" زبان (SIGN LANGUAGE) استعمال کرنا چاہتے ہیں تو وہ روایت اور تہذیب کے خلاف یکسر بغاوت ہو گئی۔ آج کل ہم "لا" کا ذکر بہت سنتے ہیں۔ کچھ نئے ادیبوں کے لئے "لا" ایک ادبی منشور کی حیثیت رکھتا ہے لیکن وہ اپنی تمام تر بزمِ خود ترقی پسندی کے باوجود ایک نرابی اور رجعت پسند نقطہ نظری کی کالت کرتے ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ زبان ہر دور اور ہر زمانے میں خیالات اور محسوسات کے اظہار کا وسیلہ رہی ہے اسے نشانیہ (SIGN) کا ایک سسٹم تسلیم کیا جائے یا اسماء اور افعال کے ساتھ ایک غوی رشتہ کو ارتباط بخشنے کی سائنس ہر حالت میں زبان انسانی رویہ کی ایک جھلک ہے۔ رہا توجہ کا ایک انداز اور اس کی پیچیدگیاں یہ سراسر انسانی ذہن کی پیچیدگیاں ہیں اور اس کی حدود بھی انسانی ذہن کی حدود ہیں لیکن ہر صورت میں زبان "خیال" اور "مواد" کے ابلاغ کی بیڑی ہے۔ زبان حقائق کا آئینہ ہے اور اس کے باوجود کہ حقائق بمخبر لسانی سانچوں سے عبور ہو سکتے ہیں لیکن حقیقی تخلیق کار کے لئے یہ مسئلہ اس لئے اہم نہیں کہ وہ غریب الفاظ کو امیر اور مردہ الفاظ کو زندہ کرنا جانتا ہے۔ وہ بدلتے ہوئے حقائق کی اس طرح مرقع نگاری کرتا ہے کہ بین السطور کی خالی جگہ "پر" نظر آتی ہے۔ زبان میں تبدیلی کا بڑا سبب زود حس لغت ہوتی ہے جو پیداواری رشتوں اور ثقافتی پھیلاؤ کی وجہ سے تبدیل ہوتی رہتی ہے۔ لیکن صرف و نحو میں تبدیلی شاذ و نادر ہی ہوتی ہے اور اگر ہوتی بھی ہے تو پھر ایک نئی زبان کے وجود میں آنے کا پیش خیمہ ہوتی ہے لیکن اب ہم کسی زبان کی پیدائش، ترقی اور پھیلاؤ کے متعلق حرفِ کلاسیکی طرز کے علماء سے کبھی کبھار سن لیتے ہیں۔ اب اصلی معاملہ فلسفہ معنی (SEMANTICS) ملکہ معنیات (SEMIOLOGY) کا رہ گیا ہے اور علم لسان کے سلسلہ میں سارے معرکے اس میدان میں سرکے جا رہے ہیں جس کا نتیجہ یہ نکلا ہے کہ اب ابلاغ کے سلسلہ میں اس قدر سائنسی تکنیکی نظریات کا رونا نظر آتے ہیں کہ نفسِ مضمون سے زیادہ ادائیگی یا اظہار کا معاملہ تمام تر اہمیت اختیار کرتا جا رہا ہے۔ جبران کن بات یہ ہے کہ گشتِ عالم اور نیجیت (یا ساختیاتی) (STR-UCTURALISM) کے نظریات کو کچھ حفرات سائنسی بلکہ ترقی پسند ادب تک خیال کر بیٹھے ہیں جبکہ ذہنات —

DE SAUSSURE اور CLAUDE LEVI STRAUSS، WUNDT FERDINAND کے غیر ترقی پسند نقطہ ہائے نظر خود ان کی ان تحریروں سے عیاں ہیں جو ادب کی کتابوں سے زیادہ ابلاغ کی کتابوں میں ملتی ہیں جیسا کہ سائنس انسٹی ٹیوٹ آف ٹکنالوجی، آج کل ان تمام نظریات کی محافل ہے۔

خبر ابھی ہماری گفتگو میں وہ موڑ نہیں آیا جہاں یہ بحث پوری طرح چھیڑی جاسکے۔ ابھی تو ہم عہد نامہ عتیق میں مندرج نظریہ لسان پر آئے ہیں اور وہ بھی کافی اجمال طریقہ سے۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ انجیل سے پہلے زبان کے بارے میں قدامتے کچھ سوچا نہ تھا۔ پروتو غورس (411 BC - 450) نے کہا تھا خداؤں کے متعلق میں کہنے سے قاصر ہوں کہ آیا وہ موجود ہیں یا کیسے ہیں کیونکہ مجھے ان ہر دو صورتوں میں لب کثافت سے بہت سی چیزیں روکتی ہیں۔ کہنے تو اس نے یہ ڈائیلاگ بول دیا لیکن اس جملہ کے عوض اسے مار دیا گیا اور اس کی جملہ تصانیف کو خاکستر کر دیا گیا۔ پروتو غورس کا مندرجہ بالا جملہ چیخ چیخ کر کہہ رہا ہے کہ اگر سچ کسی ایک قرین کو اضافی بھی نظر آئے تب بھی سچ کی حقانیت میں کوئی کلام نہیں ہو سکتا۔ آدمی ہی ہر چیز کا مجاز ہے ان اشیاء و مظاہر کا بھی جو موجود ہیں اور ان کا بھی جو غیر موجود ہیں۔ اس قسم کی فکر کے ساتھ ہی فلسفہ لسان شروع ہو جاتا ہے اور جب پروتو غورس اور سوفسطائیوں نے ON THE CORRECTNESS OF NAMES پر کتابیں تصنیف کیں تو ان کا شمار صحیح زبان کی جستجو اور تحقیق ہی کے کار میں ہو گا۔

دیما قراطیس (357 BC - 460) کا خیال تھا کہ کچھ اشیاء کے ایک سے زیادہ نام ہوتے ہیں۔ نام بعض اوقات تبدیل ہو جاتے ہیں اور بعض اشیاء کے نام یکسر نامعلوم رہتے ہیں۔ زبان کے بارے میں یہ خیالات عطیہ رحمانی GOD 1964 کی نشاندہی کرتے ہیں۔

اس سفر میں اب ہم افلاطون (347 BC - 427) کی طرف آتے ہیں۔ افلاطون نے عہد نامہ عتیق سے بہت پہلے فلسفہ لسان کو اس مقام سے بہت اگے بڑھا دیا تھا۔ جو آج کتاب پیدائش کا موقف کہلاتا ہے۔ عہد نامہ عتیق میں آفرینش کو ایک تاریخی واقعہ کے طور پر بیان کر دیا گیا ہے اور ہر قسم کی سائنسی یا مابعد الطبیعی توضیحات سے گریز برتا گیا ہے۔ حضرت آدم کے سامنے چرند پرند لائے گئے اور وہ انہیں نام دیتے گئے۔ لیکن افلاطون نے اپنی گفتگو کو شروع ہی یہاں سے کیا ہے۔ ”زبان کے حقائق کیونکر وجود میں آئے؟ زبان کے پہلے حروف کس طرح مندرج وجود میں آئے؟ حروف سازی کا کیا عمل ہے اور اس کے کیا اصول ہیں؟ CRATYLUS میں اس نے سائنس اور فلسفہ کی مدد سے آفرینش زبان پر بحث کی ہے اور غالباً اسی لئے ایمرسن نے افلاطون کو ”ابدی زندگی“ کا تاج پہنایا تھا۔

افلاطون چیزوں کے جوہر میں کھویا ہوا تھا جبکہ ارسطو کی تمام تر توجہ الفاظ پر مرکوز تھی لیکن جب اس نے الفاظ کو ایک شے کا محمول PREDICATE بنانا شروع کیا تو ابہام پیدا ہونے لگا۔ ارسطو

اپنی منطق میں الفاظ کے ساتھ بہت زیادہ گہم گنتھا دکھائی دیتا ہے اس نے اشیاء کو بار بار زیر بحث لا کر الفاظ اور اشیاء کے درمیان ایک تعلق قائم کرنے کی کوشش کی تھی۔ سقراط نے اس معرکہ کو اس طرح سر کیا کہ "اسم اپنے معنی جیسا نہیں ہوتا" اور اس طرح اسم اصل چیز کی نقل ہے۔ رد اقبول نے علامت، شے، حقیقی آواز اور معنی (SIGNIFICANT) کو زیر بحث لا کر الفاظ اور اشیاء کے معنوی معانی LECTA پر زور دیا۔ کچھ حضرات نے LECTA سے مراد ذہنی شبیہوں PSYCHIC IMAGES اور توہمات (OCCURRENCES) لی ہے لیکن ایسا نہیں ہے۔ بہر طور روایتوں نے نحوی اصطلاح کو سائنسی طریقہ پر متعین کرنے میں کوئی دو ہزار برس تک زبان کی نحوی ساخت اور معانی کا ایک قابل حوالہ نظام کرنے میں مدد دی ہے اور عہد نامہ عتیق کے نظریہ لسان کے ساتھ روایتوں کی گرامر نے اٹھارہویں صدی کے وسط تک اپنی بالادستی قائم رکھی۔ گو درمیان میں ولیم آف اوکھم (WILLIAM OF OCKHAM D-1347 A.D.) جون لوک (JOHN LOCKE) لیبنز (LEIBNIZ) اور روسو کے افکار نے بھی فلسفہ لسان پر اپنے گہرے اثرات کئے۔ مثلاً ولیم آف اوکھم ارسطو کے DOCTRINE OF CATEGORIES کے بارے میں یہ خیال رکھتا تھا کہ وہ "اشیاء کی تقسیم کی بجائے الفاظ کی تقسیم پر انحصار کرتی ہیں لیکن بنیادی طور پر ان کے سارے حوالے سراسر نحوی تھے" اوکھم نے ایک جگہ یہ بھی تحریر کیا ہے کہ کلام تین طرح کا ہوتا ہے "تحریری، تقریری اور تصویری یا عقلی" ایک متعلقہ حوالے روح کے مانند ہے جو قدرتی طور پر علامت دہی (SIGNIFYING) کرتی ہے اور فکر میں قضیہ کا بھی ایک حصہ ہوتا ہے۔

سولہویں صدی کے پہلے نصف حصہ میں منطق کی مابینیت میں انقلاب آگیا ازمنہ وسطیٰ میں علماء کا سارا ذور علامتوں کے منطقی تجزیہ کی طرف مبذول تھا۔ الفاظ اور جملوں کی طرف۔ اور وہ اس منطق کے اندر رہتے ہوئے ایک بہت ہی ترقی یافتہ نحوی سسٹم رکھتے تھے ان علماء کے جانشین انسان دوست تھے، جن کا خیال تھا کہ منطق کا تعلق الفاظ سے نہیں بلکہ قبل لسانی فکر PRELINGUISTIC THOUGHT سے ہے۔

ازمنہ وسطیٰ کے علماء کے برخلاف نشاۃ الثانیہ کے علماء "معنی" کو "اظہار" پر فوقیت دینے لگے۔ یہ مواد اور طریقہ اظہار کے درمیان جلیج پیدا کرنے کا زمانہ تھا کہ خلیج پالنے کا "روشن خیالی" نے مواد کو طریقہ اظہار سے آزادی دلانے کی طرف قدم بڑھایا تھا۔ اگلا بڑا قدم جان لوک (1606-1642) نے اٹھایا۔ سترہویں صدی کے شروع میں تھامس پائس (1649-1684) یہ معرکہ الآراء اعلان کر رہے تھے کہ بادشاہ کے اوپر مجلہ اور فرسخ کے الفاظ کے معنی متعین کرنے کی ذمہ داری ہے۔ ہو بس انسان دوستی کی روایت کے مطابق اس

خیال کے حامی تھے کہ زبان اسماء پر مشتمل ہوتی ہے جو اشیاء کی نشاندہی کرتے ہیں۔ SPEECH کا سب سے پہلا مصنف خود خدا تھا اور اس نے آدم کو اپنی پسند کے مطابق اشیاء کے اسماء رکھنے کی ہدایت کی تھی اس کا خیال تھا کہ صداقت حقیقت کو صحیح ناموں سے پکارنے میں منحصر ہے۔ وہ آدمی کس طرح صداقت کا دامن پکڑ سکتا ہے جو اشیاء کے صحیح نام تک نہ جانتا ہو اور اسی لئے اقلیدس میں جسے خدا نے انسان کے لئے بڑی ہمت سے تخلیق کیا ہے۔

انسان اپنے الفاظ کی نشاندہی (SIGNIFICATION) پر عامل ہوتا ہے اس عمل کو DEFINITIONS کہتے ہیں۔

جان لوک کا خیال تھا کہ انسانی افکار حقیقت کے عکاس ہوتے ہیں (یہ ایک عمومی انسان دوست رویہ تھا) اور وہ ان اشیاء کے اسماء کی حدود سے ماورا ہوتے ہیں جنہیں وہ اظہار میں لاتے ہیں۔ لوک کے خیال میں انسانی ذہن پیدا نش کے وقت لوحِ سادہ سے مشابہ ہوتا ہے اور IDEAS تجربہ (EXPERIENCE) کے مرہون منت ہوتے ہیں۔ ذہن سادہ خیالات سے پیچیدہ خیالات کی طرت سفر کرتا رہتا ہے اس کے مطابق انسان کے الفاظ اور پرندوں کی آوازوں کے درمیان سب سے بڑا فرق یہی ہے کہ انسان کی آواز اس کے باطنی تصورات کی نشاندہی کا کام کرتی ہے اور خود اس کے ذہن میں IDEAS کی مخصوص IDEAS پیدا کرتے ہیں لیکن اس کے لئے تو بے پناہ الفاظ کی ضرورت پیش آئے گی۔ اس لئے بہت سی خاص اشیاء کے ناموں کو عمومی اسماء سے موسوم کیا جائے۔

اور پھر بات اس طرح آگے بڑھی کہ الفاظ اشیاء کی علامت (SIGNIFICATION) صرف اسی وقت کرنے دیں گے جب یہ عمل خیالات IDEAS کے ذریعے ہو۔ جب کبھی ہم خارج کی اشیاء کا تعلق ان کی بابت اپنے ذہن کے مائل (CORRESPONDING) خیالات سے توڑتے ہیں تو ناقابلِ مفراتشار اور ابہام کا شکار ہو جاتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے کہ جون لوک کے اس خیال سے زبان کے بارے میں مابعد الطبیعیاتی نقطہ نظر پر گہری ضرب پڑی تھی لیکن آج کل LOCKE کے وہ مخالفین جو مابعد الطبیعیات کے دشمن ہونے کے ساتھ انتشار ذات اور ابہام معنی کے نقیب ہیں اس قسم کی شعری زبان کو رد و ارج دینا چاہتے ہیں جو ”بچی اور درست“ ہونے کا دعوئے تو کرے لیکن اشیاء اور محسوسات یا عمل اور ردِ عمل کے درمیان حرکت اور ہم ربطگی کو پیدا نہ ہونے دے کہ یہ ”دقیانوسی“ امر ہے اور اب ”پیغام“ سے زیادہ ”ابہام“ کی ضرورت ہے۔ اس قسم کی بات اس دیدہ دلیری کے

ساتھ کی جاسکتی تھی کہ آج کی شاعری میں ”لا“ کی وکالت کرنے والے سے اگر کلاسیکی شعراء کے لئے اس کے دل میں گوشہ رعایت کی وجہ دریافت کی جائے تو وہ میر اور غالب کی قابل اور اک شاعری پر گٹھائے GESTALT اور نیسیجیت (ریاساختیت) (STRUCTURALISM) کے ان نظریات کو چسپاں کرتا ہوا دکھائی نہیں دیتا جو ہم عصری شاعری کے لئے ضروری خیال کئے جاتے ہیں۔ اگر آج کے نظریات صرف آج کے لئے ہیں تو گزشتہ ادب کو آج کے نظریات کی روشنی میں پرکھتے ہوئے کیوں بھجک پیدا ہوتی ہے۔

خیر ہم جان لو کہ کا ذکر کر رہے تھے اور قدرتی طور پر بات جدید اردو ادب کے حوالہ سے قدمائیک پہنچی جان برکلی (۱۷۵۳-۱۷۸۵) نے لوگ سے اختلاف رائے کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ہر اسم ایک خیال ہے اور اس طرح وہ تمام اسماء جو ممکنہ خیالات کے حصار میں نہیں آتے۔ مجرد خیالات ہوتے ہیں۔ لیبنز جان لوک کی طرح انسانی ذہن کو لوح سادہ ماننے کے لئے تیار نہیں تھا اور اس نے اپنی کتاب

NEW ESSAYS CONCERNING HUMAN UNDERSTANDING میں لوک کے نظریہ پر ایک خامدہ طویل پیراگراف رقم کیا۔ اس کا خیال ہے کہ تصورات (IDEAS) خلقی ہوتے ہیں اور وہ شعوری حالت میں صرف اسی وقت پیدا ہوتے جب ان کی بازیافت کے لئے مخصوص اقسام کے تجربات سے گزرا جائے۔ لیبنز (LEIBNIZ) نے (CALCULUS) اسٹائن پر ایک مثالی زبان (IDEAL LANGUAGE)

کے حق میں اپنی رائے دی تھی تاکہ ہر خیال ایک مخصوص علامت کے ذریعہ بیان کیا جاسکے۔ اور یا ہم امتزاج کے لئے متعین صوابا وضع کئے جائیں اس سے یہ فائدہ ہوگا کہ جتنی ایک نوع کا CALCULATION بن جائیں گی اگر اشارہ کی جگہ علامت مان لیں تو لیبنز اور وٹگن اسٹائن میں ایک نوع کا انتخاب نظر آتا ہے اور موخر الذکر کے یہاں مابعد الطبیعیاتی زبان سے براہ فرضگی کے ساتھ ساتھ منصفانہ انداز نظر یہاں ہونے لگتا ہے۔ وٹگن اسٹائن کے یہاں ایک جال یہ ہے کہ ایک طرف تو مابعد الطبیعیات سے اس کی براہ فرضگی اسے حقیقت پسندی کا دشمن بنا دیتی ہے لیکن دوسری طرف جب وہ ایک سائنسی، غیر جذباتی اور حقیقی زبان وضع کرنے کے سلسلے میں اپنا مقدمہ تیار کرتا ہے تو وہ مذہبی جذبہ کے لئے مادی زبان استعمال کر کے مذہب دوست اور مادہ پرست دونوں کے لئے مصیبت پیدا کر دیتا ہے۔ وہ مابعد الطبیعیات اور تجربیت (EMPIRICISM)

کا دشمن ہے لیکن جن رجحانات کا وہ نقیب ہے ان سے فلسفہ کی موت واقع ہو رہی ہے۔

برکلی کے بعد روسو کی تصنیف ORIGIN OF LANGUAGES فلسفہ زبان میں قدیم و جدید کا خط

فاسل ہے یہ مضمون روسو کے تعلیمی سماجی اور فلسفیانہ معاملات کے متعلق مضامین سے مختلف ہے۔ اس مضمون میں وہ نظریاتی سے زیادہ عملی پہلوؤں پر غور و فکر کرتا ہوا ملتا ہے۔ وہ زبان کو سماجی نوعی گردلوں اور مختلف النوع موسمیاتی حالات میں ارتقاء پذیر ہوتے ہوئے دیکھتا ہے، اور اسے انسانی عقل پسندی کا آلہ مقصور نہیں کرتا۔ اس نے زبان کے متعلق انجیل میں بیان کردہ الوہی نظریہ آفرینش سے کس حد تک اتفاق بھی کیا ہے لیکن اس کا مضمون ہی جملہ پر ختم ہوا ہے کہ "یہ ایک دقیق فلسفیانہ مطالعہ کا مضمون ہے تاکہ مثالوں کے ذریعہ دکھایا جاسکے کہ زبان پر عوام کے کیریکٹر اخلاق اور مفادات کس درجہ مرتسم ہوتے ہیں۔"

لیکن اس تمام گزارش کے باوجود یہ خیال حق بجانب ہو گا کہ یورپ میں مہذب نامہ عقیدے کے نظریہ آفرینش زبان اور واقعوں کی گرامر کے بعد اگر کوئی شخص سب سے بنیادی تبدیلی لانے کا سبب بنا ہے تو وہ جوہان گوٹفریڈ ہرڈر (JOHANN GOTTFRIED HERDER (1744-1803)) ہے تو یہ دعویٰ غیر مناسب نہ ہو گا۔ اس کا مقالہ (1784) ORIGIN OF LANGUAGE تاریخی اہمیت کا مالک ہے۔ اور اس مقالہ کے بعد سے لسانیات میں جو کچھ بھی انقلابات آئے ہیں اس میں ہرڈر کے افکار کو بہت اہمیت حاصل رہی ہے۔ پروفیسر جی پرسی (J. PERSON) اپنی کتاب LANGUAGE, ITS NATURE, DEVELOPMENT AND ORIGIN میں لکھتے ہیں "انیسویں صدی کے اوائل میں ایک بہت اہم انقلاب تاریخی نقطہ نظر کا قبول عام ہے جس کے تحت تاریخ کا علم سنا ہی خاندانوں کی ہوس ملک گیری اور اس کے نتیجے میں فتوحات اور شکستوں کے زیر و بم کے علاوہ علوم کی تشریح اور تنقید میں ممد و معاون ثابت ہونے لگا۔"

ہرڈر، گوٹے سے پانچ سال اور کانٹ سے بیس سال چھوٹا تھا۔ کانٹ کے ارتقائے فطرت کے بارے میں خیالات کا ہرڈر پر بہت گہرا اثر مرتب ہوا تھا۔ اس نے زبان میں بھی نظریہ ارتقاء کی کارروائی پائی۔ وہ مہذب نامہ عقیدے میں بیان کردہ زبان کے نظریہ آفرینش کا سخت مخالف تھا۔ اس کا دعویٰ تھا کہ ساری زبانوں میں ایک شے کے لئے متواتر نام تو مل سکتے ہیں لیکن پیچیدہ اور rare خیالات کی ادائیگی کے لئے ان زبانوں کی لغت ناکافی ہے جنینش (JEHISH) نے زبان اور انسانی ذہن و اخلاق کے تعلق پر بہت اچھا مقالہ (1784) تحریر کیا اور لسانیات کے مطالعہ کو آگے بڑھایا۔

ہرڈر اور جنینش کے بعد ایک اہم اور انقلابی نظریہ سر ولیم جونز (SIR WILLIAM JONES (1791-1864)) نے دیا۔ سر ولیم کی منسکرت زبان اور ادب کے مسئلہ میں تنقیدی اور عالمانہ صلاحیتوں کا نوٹ آج تک مانا جاتا ہے۔

۱۷۸۴ء میں کلکتہ میں ایشیاٹک سوسائٹی کے قیام سے یورپ میں سنسکرت کی تعلیم کے بارے میں دلچسپی بڑھتی چلی گئی۔ میمر کے خیال کے مطابق اسی سال کو ہندوستانیات یا برصغیریات کے مطالعہ کا سالِ اول تسلیم کرنا چاہیے۔ سر ولیم جونس نے تقابلی لسانیات کو رواج دیا۔ بعد میں میکس میولر نے اسی کام کو آگے بڑھایا جس کے ذریعے سنسکرت یونانی، لاطینی اور فارسی زبان کے ساتھ زبانوں کے ایک خاندان سے وابستہ ہو گئی اور آج ایک زبان کا اپنے ہی خاندان کی کسی دوسری زبان سے علیحدگی کا حال دریافت کیا جاسکتا ہے۔ اس نظریہ کی وجہ سے لسانی ممالک میں پرزیدادہ زور دیا گیا لسانی اختلافات پر کم۔ زبانوں کا مطالعہ ان کی بنیاد سے سمجھنا آسان اور پر کی جانب سفر کرنے کا نام ٹکھرا۔ بعد کی تحقیقات سے ثابت ہوا کہ کسی زبان کے مطالعہ کے لئے بنیادی یونٹ معینہ (MORPHEME) ہے جس طرح صوت کے مطالعہ کیلئے صوتیہ (PHONEME) ہے۔ معینہ (MORPHEME) کے مطالعے سے ایک ہی لفظ کے مختلف اجزاء کے مطالعہ سے یہ حیرت انگیز نتیجہ برآمد ہوا کہ صوتی مشابہت سے معنی مشابہت برآمد ہوتی ہے اور دو زبانوں کے تقابلی مطالعہ کے لئے ۱۰۰ یا ۲۰۰ بنیادی الفاظ کی ایک فہرست بنا کر ان دو زبانوں کے درمیان مشترک فیصد معینوں (MORPHEMES) کا تخمینہ لگا کر دو زبانوں کی اپنی مورث زبان سے علیحدگی کی ٹھیک ٹھیک مدت معلوم کی جاسکتی ہے۔ مثلاً مندرجہ ذیل فارمولے۔

LOG OF BASIC VOCABULARY PERCENTAGE

I =

R X LOG OF BASIC VOCABULARY PERCENTAGE

کی روشنی میں ہم اگر فرانسیسی اور جرمن زبانوں کا اپنی مورث زبان سے سالِ علیحدگی معلوم کرنا چاہیں تو وہ اس طرح ممکن ہے۔ فرانسیسی اور جرمن زبانوں میں ۱۷ فیصد بنیادی لغت مشترک ہے اور اس طرح مندرجہ بالا فارمولا کی رو سے یہ دونوں زبانیں ۱۵ سال پہلے ایک دوسرے سے جدا ہوئیں لیکن معاملہ یہیں ختم نہیں ہوتا۔ یہ تو محض جدید لسانیات کے مباحث کا پس منظر تھا تا کہ بعد کے مفاہیم زیادہ واضح ہو سکیں اور ہم لسانی تبدیلیوں کی غیر معمولی معنویت کا کسی حد تک اندازہ لگا سکیں۔

جدید شاعری "شاعری" کی تلاش میں

شمیم احمد

مجھے ابھی یہ فیصلہ کرنا دشوار ہو رہا ہے کہ میں جدید شاعری پر کچھ لکھوں گا یا شاعری میں جدید و قدیم پر۔ ان دونوں چیزوں میں بڑا فاصلہ ہے۔ یہاں میں یہ واضح کر دوں کہ میں نہ شاعری کی تعریف کر رہا ہوں اور نہ جدید شاعری کا نفسیاتی، جہنیاتی یا نظریاتی تجزیہ کرنے بیٹھا ہوں۔ یہ سارے تجزیے کرتے وقت مجھ پر یہ فرض عائد ہو گا کہ میں بھی کوئی نظریہ یا کلتیہ بناؤں، اور پھر ساری شاعری کو اس پر منطبق کر کے کچھ کو زبردستی اس کے اندر یا باہر ثابت کر دوں۔ یہ کام مجھ سے زیادہ اہلیت والے لوگ کر چکے ہیں۔ مجھے تو صرف اتنا دیکھنا مقصود ہے کہ اردو شاعری میں جدید شاعری کا پیوند کیسے اور کس طرح لگا لگاؤ کہ مجھے یقین ہے کہ آپ اس معنوں کو اگلے برس کی تیلیاں قرار دے کر میرا منہ کھرا کرنے سے باز نہیں رہیں گے۔ قدیم شاعری اس منہ کو کی عادی ہو چکی ہے لیکن میں جدید شاعری نامی کسی ادبی صنف سے واقف نہیں ہوں۔ میں اتنا جانتا ہوں کہ شاعری میں مشاہدہ بھی شامل ہے اور تجربہ بھی، جذبہ بھی اور فکر بھی، تصور بھی اور قدرتِ اظہار بھی، اس کا تعلق صرف مضامین و معانی سے ہی نہیں ہے بلکہ فن کی ظاہری صفت اور ہئیت سے بھی ہے۔ خطوط کی رعنائی و رنگوں کی آمیزش، الفاظ کا حسن، بحر و کاتریم، اور شیرینی سب اس کے لئے ضروری اور جزو لاینفک ہے۔ وہ ان میں سے چند چیزیں انتخاب نہیں کر سکتی جس طرح زندگی کائنات میں ہر رخ اور ہر سطح پر بہہ رہی ہے اسی طرح شاعری بھی زندگی کے سب سے بڑے مظہر یعنی اپنے خالق کی شخصیت کا تکمیلی اظہار ہے، اسی لئے میرا خیال ہے کہ شاعری یا تو شاعری ہوگی، ورنہ نہیں ہوگی۔ چند کلمیوں یا چند مخصوص ملاقات اور خیالات پر نظریہ کے اعتبار سے تو بات کی جاسکتی ہے لیکن یہ خیالات کس خاص فن کی شکل میں بھی اپنی اہمیت برقرار رکھ سکتے ہیں یا نہیں، یہ بالکل الگ بات ہے کیونکہ پھر اس فن یا صنف کے اعتبار سے پہلے گفتگو کی جائے گی، اور باقی باتیں بعد میں دیکھی جائیں گی۔ لہذا جب ہم شاعری کے کسی مخصوص دور یا فن پارے پر گفتگو کریں گے تو سب

سے پہلے یہ بات تسلیم کرنی ہوگی کہ وہ شاعری ہے اور اس کے بعد ہی ہم شاعری کے متعلقہ اصول اور دلائل اور
براہین سے کسی بات کے اچھے اور بُرے ہونے یا اس کا معیار مقرر کرنے میں حق بجانب ہوں گے۔

یہ الگ بات ہے کہ شاعری کی زندگی کی طرح آج تک کوئی تعریف معین نہیں ہو سکی ہے اور نہ یہ سچ مدعا
اس کا دعویٰ رکھتا ہے۔ البتہ ہر دور میں شاعری نے جتنے روپ اختیار کئے ہیں وہ سب اپنی کیفیت اور کیفیت
کے باوجود شاعری کا اپنا ایک پیمانہ رکھتے ہیں۔ اور اسی لئے ہم شاعری پر بحث کرتے ہوئے جدید اور قدیم کی اصطلاح
کو روایت اور تجربہ کے الفاظ میں بیان کرتے ہیں۔ روایت اور تجربہ کی اصطلاحات دو الگ الگ خانوں میں بی
ہوتی ہیں۔ بہ اعتبار موضوع اور بہ اعتبار اسلوب۔

ہماری شاعری روایات نہ صرف سینکڑوں سالوں پر محیط ہیں بلکہ اس میں کئی تہذیبوں، کئی قوموں اور کئی
زبانوں کے مشترک شعری خصائص اور اسالیب شامل ہو چکے ہیں جن سے ایک ایسا نظام عروض قائم ہو گیا ہے جو انسان
کے تقریباً تمام ممکن خیالات و جذبات اور الفاظ کو ایک خاص وزن، ترتیب، تسلیم، ہر وزنیت، آہنگ اور وقفوں
میں سمودیتا ہے۔ یہ نظام شاعری کا قالب بھی کہلاتا ہے اور اسلوب بھی۔ اسی سلسلے میں اردو شاعری کا دامن
دنیا کی بیشتر زبانوں سے اگر زیادہ وسیع اور سمگیر نہیں ہے تو ان سے کسی طرح کم بھی نہیں ہے۔ اس میں فن
شعر کے مختلف اسالیب کا شاید ہی کوئی ایسا پیمانہ رہ گیا ہو جسے اظہار کا ذریعہ بنایا گیا ہو۔ اردو شاعری
کے اس نظام میں عربی شاعری کے عروض، فارسی کے اوزان اور ہندی کے پنگل کی مختلف النوع بحریں شامل
کر کے ایسے وسیع اور نامور اسالیب اختیار کئے گئے ہیں کہ اس میں ہماری زبان کے تمام ممکن الفاظ ہمارے
خیالات کی صد رنگ ادا ہیں۔ ہمارے جذبات اور احساسات کی تمام ہلکی اور گہری لہریں گزرت میں لائی جا
سکتی ہیں۔ شخصیت اور اہمیت و نا اہمیت کا رونا البتہ ازل سے فن کار کی قسمت میں ہے۔ اور آپ کو کون روک
سکتا ہے کہ آپ ہر بحر سے خارج مصرعہ لکھ کر اور شاعری کو نثر سے خلط ملط کر کے بھی شاعری کی تنگ دامانی
کا رونا روتے رہیں۔

اردو شاعری کے اسالیب اور اظہار بیان کے اس وسیع دامن میں آپ کو اتنے سانچے مل جائیں گے جن کی مثال
کسی ایک زبان میں خدا شہوار ہوگی۔ اصناف کا سوال ہے تو غزل، مثنوی، قصیدہ، رباعی، قطعہ، مرثیہ، دہرخت،
مسئل، غزل، گیت، دوہے، سلام، نوحے اور غیر غزوت نظیں محل نظر ہیں جن کی محور اوزان اور آہنگ ان کے
صرف انفرادی خصائص اور فضا کو نمایاں کرتے ہیں بلکہ موسیقی کی چند لہروں کی ترتیب سے ایک الگ مزاج

کی تشکیل بھی ہو جاتی ہے۔ اصناف سے قطع نظر اگر آپ اس میں مدد، دشمن، مثلث، ترکیب بند، ترجیع بند، وغیرہ کو اور شامل کر لیجئے تو یہ نظام شاعری کسی دوسری زبان سے منجھلے نہیں منجھلے گا۔

اب اگر ان کا استعمال دیکھئے کا شوق ہے تو میر و غالب، آتش و مصحفی، ہومن و حسرت، یگانہ اور فراق کی غزلوں، میر حسن، نسیم اور شوق کی مثنویوں، سودا، ذوق، محسن اور سحر کے قصیدوں، امانت اور جرأت کے داستانوں، انیس اور دبیر کے مرثیوں، اقبال اور نظیر اکبر آبادی کی نظموں سے ہوتے ہوئے آرزو لکھنوی کے گیتوں تک پہنچئے تو آپ کو معلوم ہو گا کہ اردو شاعری نے اپنا ایک ایسا فنی معیار قائم کر لیا ہے جو شاعری کو ادب کی دوسری اصناف سے ممتاز کرتا ہے اور ہمیں یہ باور کراتا ہے کہ ہم جو کچھ پڑھ رہے ہیں، وہ شاعری ہے نہ کہ ادھا نیم تر آدھا بطیر۔

آئیے اب یہ دیکھیں کہ شاعری کی اس عظیم روایت میں تجربہ کو کیا اہمیت حاصل رہی ہے اور وہ کس طرح قدیم سے جدید نظر آتا ہے اور پھر اسی روایت کا ایک حصہ بن جاتا ہے۔ اس کے لئے میں صرف ایک مثال دوں گا۔ اقبال کی شاعری اردو شاعری کی روایت میں ایک تجربہ تھی، وہ ایک اصناف تھی، تفسیح و تفسیر سے صرف یہی نہیں ہوتا کہ آپ مافی کے تمام سرمائے سے ماتھے دھر لیتے ہیں بلکہ شاعری محدود اور سطحی ہو جاتی ہے اور خلیا یا اندھیرے میں ٹانگ ٹوٹیاں مارتی پھرتی ہے۔ اقبال کو اپنے خیالات کے اظہار کے لئے اسالیب کے وسیع سانچوں کی بھی ضرورت تھی، اور اپنے پیغام کو پہنچانے کے لئے مختلف بیانون کی بھی۔ اور ہم یہ دیکھتے ہیں کہ اقبال کی شاعری اپنے فکری نظام اور خیالات کی اعلیٰ سطح کے اعتبار سے اردو شاعری میں الگ کھڑی ہے۔ لیکن وہ اظہار کے سانچے وہی اختیار کرتے ہیں جو اردو شاعری میں پہلے سے مستعمل تھے۔ انہوں نے اس میں اجتہاد اسی طرح کیا ہے، جب ہم قافیہ مصرعوں کو توڑنا ہوتا ہے یا بات کو آگے بڑھانا مقصود ہوتا ہے۔ تو وہ ایک شعر دوسرے قافیہ میں لکھ کر بدل دیتے ہیں۔ لیکن اس اجتہاد کو برستے وقت وہ شاعری کے مقررہ اوزان اور اصولوں کا انحراف برکسر نہیں کرتے و اسی طرح کی مثالیں آرزو لکھنوی اور عنکبوت اللہ خان کے یہاں بھی مل جائیں گی۔ اسی طرح یہ تجربے اردو شاعری کے اسالیب کا ایک حصہ بن کر اس کے حسن کو اور شاعرانہ خوبی کو مجروح کئے بغیر اس میں وسعت پیدا کرتے چلے جاتے ہیں۔ ہر قسم کے خیالات اور موضوعات کا اظہار تو ہر طرح مختلف اصناف میں کیا جاسکتا ہے اور وہ نئے اور پرانے بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن یہ ممکن نہیں کہ اصناف کی حدود کو چھوڑنا، کو ترک کر کے اس کو کسی خاص صنف یا فن سے مشغف بھی متاثر نہ یا جائے۔ شاعری اگر شاعری نہیں ہوگی تو

نثر ہوگی۔ اور نثر میں بھی وہ ناول ہوگی، افسانہ ہوگی، ڈرامہ ہوگی۔ مگر اس پر شاعری کا اطلاق اسی وقت ہو سکتا ہے جب وہ شاعری کی مقررہ اور بنیادی خصوصیات کی حامل ہوگی۔ اب آئیے شاعری کے مرموع اور مواد کی طرف، اس میں کوئی شک نہیں کہ مختلف اصناف اس وقت تک کوئی اہمیت اختیار نہیں کر سکتیں۔ جب تک اس میں واضح خیالات اور احساسات کا عنصر شامل نہ ہو۔ لیکن احساسات اور خیالات انسان کا ایک مشترک سرمایہ ہیں۔ وہ اپنے اظہار میں کسی خاص ہئیت کو لے کر نہیں پیدا ہوتے۔ وہ اصناف کی طرح مختلف اشکال میں تقسیم نہیں ہوا کرتے۔ وہ گفتگو کے بے ربط اسلوب میں بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ تحریر میں یہ مربوطہ شکل میں ظاہر ہوتے ہیں۔ اور شعر میں آہنگ اور موسیقیت کے ساتھ جھمکتے ہیں۔ لیکن یہ بہت ضروری ہے کہ خیالات اور احساسات کے پیرایہ بیان کے مطابق اس پر اسی فن کا اطلاق کیا جائے جس میں وہ ظاہر ہوتے ہیں۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مواد پر کوئی پابندی یا حد عامہ ہوتی ہے یا نہیں۔ اس کو دیکھنے کے لئے ہم پھر اسی پیمانے سے کام لیں گے جس کو روایات اور تجربہ کا نام دیا گیا ہے۔ میں اس بات سے قطعاً متفق ہوں کہ احساسات اور خیالات بالکل نئے نہیں ہو سکتے۔ اگر ایسا ہوتا تو ہر تجربہ صرف ایک آدمی کے لئے مفہوم رکھتا مگر باقی سب اس سے محروم رہ جاتے۔ کسی تجربے کو ایک سے زیادہ محسوس کرنے والے ہی اس بات کا ثبوت ہیں کہ کوئی بات یکسر نئی ہوتی ہی نہیں۔ خیال کی حد تک مجھے یہ ملنے میں یقیناً تامل نہ ہوگا کہ وہ انوکھا ہو سکتا ہے اس لئے شاعری میں اس کو بنیادی اہمیت حاصل نہیں ہے۔ لیکن احساسات ہرگز انوکھے یا نئے نہیں ہو سکتے۔ وہ ہمیشہ زندہ ہوتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ اس سے پہلے اظہار کی منزل تک آ ہی نہ سکے ہوں۔ لہذا ان پر نئے کا اطلاق جائز نہیں۔ ہر سکتا ہے کہ آپ کوئی نئی یا انوکھی بات یا احساس کا اظہار کرنا چاہتے ہوں۔ لیکن ایسی بات یا تو انسانی فطرت کے اقتضا کے خلاف ہوگی یا کسی انسانی رویہ کو مسترد کرتی ہوگی۔ ایسا خیال یا جذبہ ہم میں حیرت پیدا کر سکتا ہے اور شاید سنسنی بھی۔ لیکن ہمارا تخلیقی وجود اسی وقت اسے محسوس کرتا ہے اور اس سے تسکین حاصل کرتا ہے۔ جب کسی ایسے احساس کو شعر کے قالب میں ڈھال دیا جائے جس کے لئے ہمارے پاس پہلے سے مناسب الفاظ موجود نہ ہوں یا وہ اس سے پہلے اظہار میں نہ آیا ہو، اور یہی چیز شاعری میں تجربہ کہلاتی ہے۔ اس کی مثال یوں کیجئے کہ انیس نے ایک خیال اپنے اس شعر میں بانڈھا تھا۔

انیس دم کا بھروسہ نہیں ظہر جاوے • چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

اسی خیال کو ذرا سے تصرف کے ساتھ اقبال نے ایک مصرعہ میں اس طرح پیش کیا۔

توشب انسریدی چراغ آفریدم

اور غالباً انشراق کا شعر ہے۔

یہ میکہ یہ سیاہ خانہ جہاں یہ رات

کہاں چراغ جلاتے ہیں لوگ اے ساقی

ان تینوں مثالوں میں ایک خیال سے کام لیا گیا ہے، جس میں چراغ زندگی اور قوت کی علامت ہے جو فطرت سے بنو اور آتما ہے۔ مگر ان اشعار کے پس منظر میں جو الگ الگ احساسات اور جذبات کام کر رہے ہیں وہ اپنی ایک نئی دنیا ایک نیا جہاں معنی پیدا کرتے ہیں جس کا تعلق شاعر کی شخصیت سے ہے اس طرح تین مختلف ادوار کے مختلف شعرا نے ایک خیال اتنے متنوع اور نئے طریقوں سے نظم کر دیا ہے کہ اس میں جذبے کی تہہ دہری ابھر کر ہیں اپنے سحر میں لے لیتی ہے اور یہی وہ شعری تجربہ کہلاتا ہے جو سارے انسانوں کے لئے ایک تجربہ بن جاتا ہے جس کی تفسیری ہر دور میں اپنے طور پر ہوتی رہتی ہیں اور نسلیں اس تخلیق کو اپنے معنی دے کر پسند کرتی رہتی ہیں۔ روایت کے معنی ہرگز یہ نہیں کہ جو خیال میر نے باندھا ہے آپ بھی اسے من و عن نقل کر دیں۔ یا ذرا سے رد و بدل میں اسلوب کا فرق پیدا کر کے دکھادیں۔ اگر ایسا ہے تو (عموماً چھوٹے شاعروں کے یہاں یہی ہوتا ہے) تو وہ ٹکرا رہو گی۔ روایت نہیں ہرگز۔ روایت تو نام ہی ایک مستقل ارتقاء کا ہے جو تجربہ ایک بار ہو جاتا ہے وہ روایت کی کڑی بن جاتا ہے۔ اور اس میں اگلی کڑی کا امتداد ہی شاعر کی خلاقانہ قوت کی کسوٹی بن جاتا ہے اور اسی طرح شعری سرمائے میں گراں قدر اضافے ہوتے رہتے ہیں۔ روایت سے تو ہم تجربوں کو پرکھنے کا کام لیتے جو ادب کی صحت مندی کی دلالت کرتی ہے۔ ماضی کے ادب کے ایک سرسری جائزے سے اس بات کا پتہ چل جاتا ہے کہ اس کے کسی دور میں بھی کسی نسل نے پھیلنے سے اپنے رشتے منقطع نہیں کئے تھے بلکہ ان کو مضبوط کیا تھا۔ ماضی کے ہر دور میں ادب کا ماضی، حال، مستقبل الگ الگ خانوں میں نہیں بٹے تھے بلکہ ایک ہی نظام اور ایک ہی سلسلے میں مربوط تھے۔ اگر ہم ولی سے لیکر غالب تک شعری تاریخ کا ایک جائزہ لیں تو ہم یہ چند بڑے ادبی ادوار قائم کر سکیں گے۔ میر کا دور جس میں سودا، درد اور میر حسن جیسے لوگ شامل تھے۔ مصطفیٰ کا دور جس میں جرأت اور انشا کا طوطی بول رہا تھا۔ آتش کا دور جس میں ناسخ اور نظیر اکبر آبادی کا دور دورہ تھا۔ انیس کا دور جس میں دبیر اور دیاشکر نسیم چمک رہے تھے۔ غالب کا دور جس میں مومن اور ذوق کا آفتاب چمک رہا تھا۔ غرض کہ ان تمام ادوار کو تقسیم کر کے ہی ان میں تقابل اور مقابلہ اسی وقت کیا جاسکتا ہے، جب ان کے

شعری تجربات کی اہمیت ذہن میں جو ایسی طرح ماضی کا ادب حال کے ادب سے مل کر مستقبل کا ورثہ بنتا ہے۔ اور ایسی صداقت کی بنیاد پڑتی ہے جیسا کہ روایت اور تجربہ ایک دوسرے کے لئے لازم و ملزوم بن جاتے ہیں۔ باب رہ گئی یہ بات کہ کیا ہر تجربہ روایت کا ایک حصہ بن جاتا ہے؟ اس سلسلے میں صرف اتنا کہنا ہے کہ ہر تجربہ روایت ہی سے پھوٹتا ہے اور اس کا ہی ایک حصہ ہوتا ہے۔ نہ کہ اس کی تفسیح کرتا ہے۔ وہ خلا میں پیدا نہیں ہوتا۔ تجربے کے معنی ”گھاس پھوس میں ڈل کر“ نہیں ہوتے۔ نامر کاظمی نے اپنے بارے میں ایک بار ایک اعتراف بڑے اچھے انداز میں کیا تھا کہ میرا کام نئی بات کہنا نہیں ہے۔ میرا اور غالب نے جہاں کسی خیال یا احساس کو پوری تکمیل کے ساتھ پیش کر دیا ہے، اس کو مارتھ لگنا حماقت ہے۔ البتہ جہاں تجربہ کچا رہ گیا ہے وہاں گنجائش نکلتی ہے کہ اسے پورا کر دیا جائے اور میں یہی کرتا ہوں۔ پہلی بات تو خالص تکرار کی ہوگی۔ لیکن دوسرے میں تجربات کی تکمیل کی گنجائش نکلتی ہے اگر کام بھی آپ نے سلیقے سے کر لیا تو ادب میں جگہ بنالی ورنہ اس سے پھوٹا کام نہ روایت قبول کرتا ہے نہ شاعر ہی۔

شاعری اور کن چیزوں کا احاطہ کرتی ہے یہ میرا موضوع نہیں۔ لیکن مجھے یہاں پھر اقبال کا حوالہ دینے کی اجازت دیجئے۔ اقبال کی شاعری بہ اعتبار موضوع اردو شاعری میں ایک الگ باب اور دور کی حیثیت رکھتی ہے۔ لیکن اس میں وہ کون سی خصوصیات تھیں جس نے اس جدید شاعر کو روایت سے متعلق رکھا، اور ہم جسے مجید شاعری کہتے ہیں اس سے علیحدہ رکھا۔ اگر اس بات کا پتہ بھی آپ چلا لیں تو آپ کو شاعری کے زوال کے اسباب بڑی آسانی سے معلوم ہو جائیں گے۔ اقبال تک اردو شاعری اپنا بہترین سرمایہ دے چکی تھی۔ وہ ایک عظیم اور زندہ روایت کی شکل اختیار کر چکی تھی۔ جو بڑے تجربوں کی منتظر تھی۔ لیکن انہوں نے جدید شاعری کے ریچھ نے شاعری کے درخت پر اٹا چڑھنا شروع کر دیا۔ یہ اس کی فطرت کی تبدیلی تھی یا اس کو زبردستی اسی راہ پر چلایا گیا تھا اس کا فیصلہ میں آپ پر چھوڑتا ہوں۔ لیکن اگر آپ کی آنکھ سوتے سوتے کھل جائے اور آپ کو کمرے کی تمام چیزیں چھتے الٹ لٹکی ہوئی نظر آئیں تو آپ پر جو کچھ گزرے گی وہ تجھ پر جدید شاعری سے گزرتی ہے۔ دراصل اردو شاعر اور بقول آپ کے روایتی شاعر زندگی کو ایک اکائی سمجھتا تھا۔ اسے زندگی سے کوئی شکوہ نہیں تھا۔ اور وہ زندگی کو اپنا قرضدار سمجھتا تھا کہ اس کو زندہ رکھنا چاہیے گی تو زندگی خود رکھے گی ورنہ اسے زندہ رہنے سے کوئی تعلق نہیں ہے۔ وہ زندگی سے محبت کرتا تھا اور زندہ رہنے کو ایک فریضہ سمجھتا تھا۔ اس لئے وہ ادب کو بھی ایک اکائی ایک فریضہ سمجھ کر تخلیق کرتا تھا۔ یعنی اپنی شخصیت کا مکمل اظہار کرتا تھا۔

شخصیت کے اظہار میں نہ صرف احساسات اور خیالات کا اظہار کمال فن، لہجہ و رویہ روایت کا شعور اور حال کی سچی عکاسی ہوتی تھی بلکہ شاعرانہ علامات کا بھی لاشعوری طور پر اظہار کرتا تھا جو اس کی قومی تہذیب اور خصائص کو نمایاں کر دیتی تھیں۔ اس طرح ہر شاعر اپنی شاعری میں اپنی زندگی اپنے زمانے اپنی فکری بلندی اپنے زمانے کے احساسات، اپنے معاشرے کی خصوصیات اور قومی خصائص کا اظہار ایک کامیاب اور مکمل اکائی کی صورت میں کرتا تھا یہ فیصلہ کرنا آج کے بقراطوں کے لئے بھی دشوار ہے کہ غالب کا مخصوص نظریہ زندگی کیا تھا۔ اس لئے کہ وہ کوئی نظریہ زندگی پیش نہیں کر رہا تھا بلکہ اپنی شخصیت کا اظہار کر رہا تھا۔

شخصیت کے اظہار کا اصول ان سب کے لئے کسب کمال کی بنیاد بھی تھا اور زندگی بسر کرنے کا بھی۔ انہوں نے زندگی کو کبھی خانوں میں نہیں بانٹا تھا اور نہ اسے اپنی محرومیوں کا ذمہ دار قرار دیا تھا۔ زندگی کو الگ خانوں میں بانٹ کر ان میں سے کسی ایک کو زندگی کی تعریف اور اس کا مقصد قرار دینا اسے نہیں آتا تھا۔ ہو سکتا ہے کہ اس طرح سوچنے میں جدید فن کاروں کا قصور کم ہو، اور معاشرے کی بدلتی ہوئی اقدار کا زیادہ ہر سکتا ہے کہ جب شاعر محرومیوں کا شکار ہو تو اکائی کا تصور بکھر جاتا ہو اور وہ اپنے ٹوٹے پھوٹے اور ریزہ ریزہ احساسات کے کسی گوشے میں پناہ لینے پر مجبور ہو جاتا ہو۔ مگر معاشرے کے ایک حساس اور خود نگر فرد کی حیثیت سے فنکار کو اس سلسلے میں ہرگز قابل معافی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ جس طرح کہا جاتا ہے کہ اپنے معاشرے کو قبول کرنے کے لئے ضرور کوئی سانچا بنانا پڑتا ہے۔ جس طرح اشتراکی نقطہ نظر زندگی کا اسم بن گیا یا فرانڈ کے انکشافات سے زندگی کی نئی تعبیریں ڈھونڈ لی گئیں۔ اسی طرح ہمیں یہ بھی معلوم کرنا ہوگا کہ وہ کونسا لمحہ تھا جب زندگی کی اکائی کا تصور بدلا، اور وہ مختلف ناموں اور خانوں میں جمتی گئی۔ جب تک آپ اس مول کا پتہ نہ چلا لیں گے، اس وقت تک آپ کو یہ معلوم ہوئے گا کہ ادب ادب کے بجائے بنا اور پرانا کب سے ہونے لگا اور کب سے وہ اشتراکی ادب نفسیاتی ادب، جینیاتی ادب، اسلامی ادب، پاکستانی ادب، قومی ادب اور تعمیری ادب کے روپ دھارنے لگا ہے۔ جبکہ رودکی سے لیکر غالب تک جو ادب پیدا ہوا تھا اس کو کون کون سے خانوں میں بانٹا گیا تھا۔ اگر مولانا روم کی شاعری اسلامی تھی تو کیا حافظ کی شاعری اسلامی نہیں تھی اور اس وقت کون سے نقادوں، مفسروں اور محققین نے یہ ثابت کیا تھا کہ مولانا روم دراصل اسلام پر ایمان رکھتے تھے اور حافظ نہیں رکھتے تھے۔

مجھے معلوم ہے کہ آپ اس کی ذمہ داری جھٹ سے مصلح حضرات پر ڈال دیں گے اور کہیں گے کہ انہوں نے ایک کبر لویہ اور بنیادی تصور کو محدود اور نگہیں شیشوں سے دیکھنا شروع کیا تھا اور اس کو مختلف ٹکڑوں اور خانوں میں

بانت دیا تھا اس طرح ادب میں مصلح اور معاشرہ سدھار پیدا ہوتے چلے گئے اور شعر کہنے والے ناپید ہوتے گئے یہاں تک کہ ہر آدمی کا اپنا ایک الگ زاویہ نظریہ زندگی اور ان فن بن گیا۔ اس سے سب کچھ تو ہوا مگر وہ چیز ختم ہو گئی۔ جو ایک شاعر کی بھرپور خواہشات، خیالات و جذبات اور مکمل شخصیت کو پیش کرتی تھی، بعد یہ شاعری اسی موڑ سے اپنے سفر کا آغاز کرتی ہے۔

اور غالباً اب یہ بات ہر طفل شیرخوار کی سمجھ میں بھی آگئی ہوگی کہ شاعری کو خانوں میں بانٹنے کی سب سے پہلی کوشش جدید شاعری کے پیش رو اور جدید تنقید کے امام اول حضرت الطاف حسین حالی کی محنتوں کا نتیجہ تھی۔ انہوں نے قومی شاعری کا نعرہ بلند کر کے شاعری کو ایک مخصوص سانچے میں بند کر دیا تھا۔ اس کے بعد یہ سلسلہ رومانی شاعری، مارکسی، شاعری اور فرائیڈ کی شاعری کی صورت میں ظاہر ہوا (غزل اس لئے قابلِ اعتناء ٹھہری کہ اس پر کسی خاص موضوع کا ٹھپہ ایک سرے سے لگایا ہی نہیں جاسکتا تھا) چنانچہ شاعری کی قسم ۱۹۳۶ء کے بعد دو دنیاں ترین رجحانات میں ابھری۔ ان میں سے ایک نے نظریہ کو اہمیت دی اور دوسرے نے نفسیات انسانی کو — ایک نے ادب کا منصب مقصد قرار دیا۔ دوسرے نے جمالیاتی اہمیت کو، ایک کو مارکسی کی رہنمائی کا فخر حاصل ہوا۔ دوسرے کو فرائیڈ کی۔ ایک نے ترقی پسند تحریک کا قالب اختیار کیا دوسرے نے حلقہ اربابِ ذوق کا۔ ان کے اندے بچے بہت بعد میں پیدا ہوئے لیکن بڑی عجیب بات یہ تھی کہ ان دونوں تحریکوں نے اپنی دانست میں قدیم شاعری کے مردے کو ہمیشہ کے لئے دفن کر دیا تھا اور اسی سے گلو خدایٰ حاصل کر لی تھی لیکن واپسی میں ایک کے ساتھ مردے کا جسم تھا، اور دوسرے کے ساتھ روح، اور دونوں اس بات پر مصر تھے کہ دیکھتے والے صرف اسی کے حقے کو زندہ تسلیم کریں۔ اصلی اور پوری شاعری کے عویدار دونوں تھے۔ لطف یہ تھا کہ جس نے اردو شاعری کی روح سے انکار کیا تھا اس نے روایتی شاعری کے اسلوب اور ہیئت کو قبول کر لیا اور جس نے ہیئت اور اسلوب پر مزب لگائی تھی اس نے روایتی شاعری کے رویہ کا اثبات کیا، دونوں کی بد بختی یہ تھی کہ وہ نہیں جانتے تھے کہ ہم کس اکائی کے دو جز ہیں اور کس اکائی کی تفسیح کر رہے ہیں، لیکن دونوں اپنے الگ الگ اجزاء ہی کو اکائی سمجھنے پر جمود بھی تھے اور مصر بھی۔

ان اکائیوں کی مزید تقسیم ۱۹۴۷ء کے بعد ہوئی، کیونکہ اسی زمانے میں ان تحریکوں نے دم توڑ دیا۔ ان کی افراط و تفریط نے شاعری کو شاعری کی سطح سے بہت گرا دیا تھا۔ سہمہ دے کے بعد انفرادیت پسندی کا رجحان بڑھا اور اتنا کہ شاعری بہت پیچھے رہ گئی اور انفرادیت پسندی آگے بڑھ گئی۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ

ہر بوجھ بھگوانے ڈیڑھ اینٹ کی مسجد الگ بنائی، کسی نے شاعری کا وصف معنوی قرار دیا کسی نے موسیقی کسی نے رقص کو شاعری کا موضوع بنایا، کسی نے سنگ تراشی کو، لیکن زیادہ تر لوگ شاعری کا اصل مقصد چونکانے کو سمجھتے رہے۔ یہ عجیب نسل تھی، جو شاعری کی تعریفیں تلاش کر رہی تھی مگر ان میں سے شاعری کی تلاش کس کو نہیں تھا۔

اس دور میں اگر شاعری میں کچھ اعلیٰ ہوئے بھی تو غزل گوؤں کی حیثیت میں۔ اور میں بغیر نام لئے ہوئے کہہ سکتا ہوں کہ غزل نے ۱۹۳۶ء کی شاعری سے بھی فیض اٹھایا ہے۔ ادراک اور شعور کی وہ تبدیلیاں جو تاریخی ارتقاء کا نتیجہ تھیں غزل تک اسی دور سے پہنچی ہیں۔ اور اس کے مزاج میں رچ بس گئی ہیں۔ روایت اور یہ تبدیلیاں ایک نئے راستے کو پیدا کر چکی تھیں جس پر ماضی کے گھنے درختوں کا سایہ ہے۔ ہر نیا دور اسی طرح پیدا ہوتا ہے، یہ کوئی نئی بات نہیں ہے۔ ماضی کے ادب کی تاریخ ہمیشہ اسی موڑ سے دوچار ہوتی آئی ہے۔ دہلی اسکول کی شاعری جب مادی اور سیاسی تبدیلیوں سے متاثر ہوئی تو لکھنؤ اسکول میں مبدل ہو گئی۔ ان کے مسائل ایک جیسے تھے لیکن ایک ہی دور کے یہ دونوں اسکول اپنی خصوصیات الگ الگ رکھتے تھے، وہ ایک دوسرے کی نفی نہیں کرتے تھے بلکہ انہوں نے ادب کے سرے میں ایک بیش قیمت اضافہ کیا تھا۔

دہلی اسکول کی بچیدہ اور تہہ دار جذباتی کشمکش کا رد عمل تھی، لکھنؤ کی نشاطیہ شاعری، جہاں کے فن کار اپنی روح میں وہ خلا محسوس نہیں کر رہے تھے جو دہلی اسکول کے شعراء اپنے زوال میں محسوس کر رہے تھے اس لئے لکھنؤ اسکول کی ساری توجہ فن اور زبان و بیان کے پینترے بازی پر مرکوز ہو رہی تھی اس کی شاعری اتھلی اور سطحی شادمانیوں کے بل بوتے پر ایک لذت کا شکار روئیہ رکھتی تھی۔ میں یہاں لکھنؤ اسکول کی قدر و قیمت نہیں گھٹا رہا ہوں اس اسکول نے جتنے حیاتی تجربے کئے ہیں وہ دہلی اسکول کو کبھی نصیب ہی نہیں ہوئے۔ لکھنؤ کی شاعری کے بغیر اردو شاعری کا سرمایہ نصف رہ جائے گا اور اس کے بغیر شاعری میں وہ رچا ہوا مہذب نشاطیہ لہجہ اور طنز اور ذکاوت کی وہ لطیف لہریں بھی معدوم ہو جائیں گی جس نے ایک طرت آتش و یگانہ کو پیدا کیا ہے اور دوسری طرت اکبر ال آبادی اور جوش ملیح آبادی کو۔

ماضی کے اس عظیم ورثہ سے پاکستان کا ادب بھی محروم نہیں رہا۔ ہمارے یہاں بھی دو ادبی مراکز ایک نئے افق کی تعمیر کر رہے ہیں۔ یہ مراکز کراچی اور لاہور ہیں۔ اور اگر ادب کا کام مستقبل کا اندازہ لگانا۔ اور ہمیشہ گولی کرنا ہے تو میں وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ پچھلے پندرہ سال کی ادبی جدوجہد یہ پیش گوئی کر چکی

ہے کہ کراچی اور لاہور کی شاعری دہلی اور لکھنؤ کی طرح دو اہم مراکز میں تقسیم ہوتی نظر آرہی ہے۔ یہ تبدیلیاں صرف اتفاقی نہیں ہیں بلکہ اس میں کچھ اس شعوری کوشش کا بڑا دخل ہے جس سے لاہور کی شاعری میں نئے تجربات کا سیلاب امنڈ آیا ہے۔ اور ان کی ساری کوششیں چونکا دینے اور زبان و بیان کے تجربات پر صرف ہو رہی ہیں۔

لیکن یہ کوششیں لکھنؤ اسکول کے زبان و بیان کے مقابلہ پر ایک بے معنی اور مصنوعی صورت حال پیدا کر رہی ہیں اس کی وجہ یہ ہے کہ ان تجربات کے پیچھے کوئی گہرا جذبہ یا عمیق احساسات کی تبدیلیوں کی رو اور زبان کی مزاحمانی نہیں ہے۔ ان کے پاس ترقی پسند نظریے کے ذوال کے بعد کچھ کہنے کو باقی نہیں رہا ہے۔ زبان کو احساسات کی سطح پر وہ شدت، نیرنگی اور جذبات کی تہہ داری ملی ہے۔ جس سے ایک تہذیب کی آبیاری ہوتی ہے۔

تقسیم ملک اس برصغیر کی سب سے اہم اور دور رس تبدیلی کہی جاسکتی ہے۔ لاہور اسکول کے بیشتر لکھنے والوں میں اس اعتبار سے زیادہ کھونے کا احساس پیدا نہیں ہوا۔ ان کو وہ چین وہ کرب اور وہ اذیتیں برداشت کرنی نہیں پڑیں جو احساسات کی سطح کے نیچے ظلاطم پیدا کر رہی ہیں اور پانے کا احساس اس لئے انہیں زیادہ نہیں ہوا کہ انسان بہت کچھ کھو کے کچھ پاتا ہے۔ لاہور اسکول کے سارے نئے لکھنے والوں کے تجربات اور ذہنی کاوشیں الفاظ کی ناچختہ کاری اور زبان و بیان کے بھدے ساپچے تلاش کرنے میں صرف ہو رہی ہیں۔ — نئے سے نئے الفاظ تراش کر خوب صورت اور صوتی نغمگی رکھنے والے الفاظ بد سلیقگی سے برت کر جن کو ہضم کرنے کی توفیق ان میں نہیں ہے (وہ صرف نفا کا احساس دلاتے ہیں یہی وجہ ہے کہ دہلی کی غزلوں میں ردیف کو اتنی اہمیت حاصل ہو گئی ہے کہ بے پستاں فارسی، ہندی، ہسپانوی، سانپ کا ڈالی ردیف کا مزہ آنے لگا ہے۔ یہی ردیف ان کے موضوعات متعین کرتے ہیں اور اسی سے وہ معنویت پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔

نظم کی حالت اس سے بھی گئی گزری ہے ان کے پیچھے کسی گہرے اور تہہ دار جذبہ کی لرزش یا احساس کی شدت اور تجربات کا وہ انوکھا پن نہیں ملتا جو بدلتے ہوئے شعور سے پیدا ہوتا ہے۔ ان میں وہ زندہ اور آتشیں رو نہیں ہے جو الفاظ میں بے ساختگی اور جان پیدا کرتی ہے۔ ان کی تنظیم کرتی ہے۔ انہیں لگھلائی اور دسعت عطا کرتی ہے۔ ان شاعروں کی حد کمال بھدے الفاظ کی بازی گری، ہیئت کی مصنوعی خیزی اور خیالات کا وہ مجرؤ استعمال ہے جو الفاظ کا جزو نہیں بنتا۔ کیونکہ ان کی شاعری ان کی ذات کے اظہار کے لئے مجبوری نہیں بنی ہے اس لئے وہ الفاظ کے ”کپے“ مار کر احساس کا شکار پھانت چاہتے ہیں۔

اس کے برخلاف کراچی کے لکھنے والوں نے سب کچھ کھو کر وہ کرب اور اذیت پائی تھی جس نے ان کی

پوری شخصیت کو مسلسل پیکار بنا دیا تھا، ہجرت کے احساس نے ان کو چھین اور الم عطا کیا۔ اور اسی تشنگی اور لگن کے احساس نے ان کی ذات کو بے کیفی کاشکار ہونے سے بچا یا۔ ان کے محسوسات مردہ نہیں ہوئے تھے بلکہ ان میں ایک نئی زندگی کی لہر موجود تھی جس سے ان کی ذات ہر تجربے میں ایک تازگی گرمی اور والہانہ پن محسوس کر رہی تھی۔

اس لئے بہت سی کمزوریوں کے باوجود ان کی شاعری میں شدت کا احساس براہ راست ہوا، ان سانحوں کو تو جانے دیجئے انہیں تو آپ آسانی سے منزل سے متعلق کر دیجئے گا، لیکن وہ کون سا کارنامہ ہے جو کھوتے اور ٹوٹنے کے احساس سے ظہور میں نہیں آیا۔ شاہنامہ ایرانی قوم کو نشاۃ الثانیہ کا صحیفہ اس وقت لکھا گیا جب وہ بحیثیت ایک قوم برنی طرح عربوں سے پٹ چکی تھی۔ اور دور کیوں جا بیجے اقبال کی ساری شاعری مسلمانوں کے زوال کا شدید ردِ عمل تھی۔ دہلی اسکول کی شاعری بھی اسی نے بڑی گہری اور اثباتی رہی ہے کہ وہاں مغلیہ سلطنت کے تزلزل و تباہی کے اثرات سب سے زیادہ نمایاں رہے تھے۔ غرض کہ کوئی کرب ہی تخلیقی عظمت کا سبب ہوتا ہے۔

ان دونوں اسکولوں کا یہی وہ بنیادی فرق ہے جس نے لاہور اسکول کی توقعات کے برخلاف اس کو لکھنؤ اسکول سے متعلق کر دیا اور کراچی اسکول میں دہلی اسکول کے تمام امکانات اجاگر کر دیئے۔ یہ الگ بات ہے کہ کراچی اسکول کے بہت سے نمائندے میر حسن اور مصحفی کی طرح لاہور میں موجود ہیں۔ اور لاہور اسکول کے بہت سے شاہ نصیر کراچی میں دادِ سخن دے رہے ہیں۔

ہمارے ادب کے جدید رجحانات

علیق احمد

ہمارا ادب آج کس منزل میں ہے؟ یہ وہ سوال ہے جو ہر عہد کا ادب پڑھنے والا اپنے آپ سے کرتا رہا ہے اس لئے کہ ہر عہد میں آنے والا ”کل“ آج سے زیادہ عزیز ہوتا ہے اور ماضی سے آگے، حال کے شعور اور مستقبل کا تشاندھی ہی کچھ ادب کی منزل ہوتی ہے۔ لہذا اس بنیادی سوال کا سوال در سوال یوں مرتب ہوا کہ ہمارے عہد کا ادب عہد حاضر کے کن مسائل، کس شعور اور کس آگہی کا آئینہ دار ہے؟ اور یہ کہ یہ ادب کن انفرادی اور اجتماعی شاہراہوں کی نشاندہی کرتا ہے۔ اور وہ اپنے معاشرے کے کرداروں کی کوئی داخلی اور خارجی کیفیتوں اور فکر کی کن پہلوؤں کو ہمارے سامنے لا رہا ہے؟

کسی عہد کی ادبی اور فکری تحریکیں یکایک معرین وجود میں نہیں آیا کرتیں۔ چنانچہ آج کے ادبی کم و کیف کا جائزہ ماضی کی ادبی تحریکیں اور ادبی معیار کے پس منظر کے بغیر سعی لا حاصل ہوگی۔

نئی نسل کی نسل ماضی کا سنہ آغاز لگ بھگ ۱۹۳۵ء ہے۔ ان کا سماجی، سیاسی، ثقافتی اور ادبی منہ کچھ ہشتابی اور کچھ جاگیرداری کا ترکہ تھا۔ شاہی دور کی روایات میں شخصی مطلق الغنائی کے جبر نے کچھ ایسا جمود پیدا کر دیا تھا کہ اس دور کی روایات کسی طوطے کی طرح بھی بدلے ہوئے معاشرے کا ساتھ نہیں دے سکتی تھیں، فکری سطح پر اس دور کے موضوعات شہنشاہی، وقت کے عقائد، روح اور کائنات کا پرمیٹیت تصور اور کائنات کے مخفی اسرار و رموز پر ایمان بالغیب سے آگے نہ بڑھ سکے۔ جس کا نتیجہ وہ نظریاتی ابہام اور فکری ٹامک ٹوسیے میں جس نے ادیب اور شاعر کو اپنے سامنے بے بس کر دیا اور اس کی تخلیقی کائنات عموماً قصیدہ گوئی رہی یا اس کی اپنی ذات و کائنات عشق و عاشقی محبوب ترین موضوع ہشتابیت کا زوال جاگیرداری کے عروج کی داستان بنی تو فردا در معاشرے پے پے معاشی اور معاشرتی شکست و ریخت کے سیلاب سے گندہ کراقتصادی استحصالی کے پھندوں میں بھڑکے گئے۔ ادیب اور شاعر کے لئے اب یا خانقاہ اور حجرہ بائے پناہ تھے یا جاگیردار کی ٹیڑھی، چنانچہ ادب کچھ خانقاہی خرابول کا نذر ہوا اور کچھ جاگیردارانہ عیاشیوں کا آئینہ دار بن گیا۔ ایک طرف اگر اس دور کی ادبی روایتوں میں ترک دنیا، تصوف، مہنات کے پیچھا دار و معبوت اور غیر عملی اخلاقیات کا

رواج ملتا ہے تو دوسری طرف اس کی عین ضد روایات ہوس پستی، شاہد بانی اور حبشی لذت پسندی اور مرد پرستی۔ میر تقی میر اور میر درد یا دو ایک صوفی اور عہدِ شاعرانہ کو چھوڑ کر اس دور کا شاعر یا شدید طور پر دنیا دار تھا یا یکسر دنیا سے بیزار۔ یہ تھا وہ پس منظر جس نے ہماری نسل مامی کی اگلی نسل یعنی ۱۸۵۷ء کے بعد کی نسل کو اجتہادی تحریکات بہم پہنچائے۔ سرسید کا فکری اور غالب کے فنی اجتہاد اور نظیر کے اجتہاد اظہار نے آزاد، مال، چکیت، اکبر، اقبال اور شبلی کی تحریروں کے امکانات پیدا کئے اور فنی اجتہاد، باغیانہ طرز اظہار، آزاد خیالی، وطن پسندی، سائنسی نقطہ نظر اور منطقی طرز استدلال پر مبنی فکری اور روایتی روایات کو جنم دیا۔ ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگ آزادی نے شاہنشاہی اور جاگیر دارانہ ادوار کی پابندیت اور ناامیدی کے خلاف نیم سیاسی شعور اور تنقیدی رجحانات کے لئے راہ ہموار کر دی تھی چنانچہ ”مدیریت“ کو اپنانے اور ”نچریت“ کو مشکل راہ بنانے کی رسم ڈال دی گئی۔ اس دور کا شاعر اپنے آپ پر رونا ہنسا اور طنز کرنا سیکھ گیا تھا۔ مامی کے فنی رجحانات، لائینی قوانین کی تکرار اور الہامی اور شاعرانہ ترنگوں، اظہار مقصد میں دانستہ مشکل گوئی اور الہام کی جگہ پہل زبان، منظر کشی اور حقیقت پسندی نے لے لی۔ عبوری رد کا یہ معاشرہ اب اپنے سیاسی مصلح، سماج مددگار کارکن اور سماج ہمدرد ادیب کی انگلی کپڑ کر آنے والے عظیم سیاسی انقلابوں کی راہ پر چل نکلا تھا۔ یہ بیسویں صدی کا آغاز تھا۔

بیسویں صدی کے ابتدائی پچیس سال ہندوستان کی سیاسی اور اقتصادی زندگی میں اہم تبدیلیوں اور دستاویز کے سال تھے انگریز کا لایا ہوا تعلیمی، سیاسی اور اقتصادی نظام عبوری مراحل سے گزر کر مضبوطی سے جکڑ چکا تھا۔ گورنر حاکم کا لئے محکموں سے اپنی نظر عنایت کا خراج وصول کرنے میں استعصال اقدام پر اثر آیا تھا۔ ۱۸۸۵ء کی تشکیل شدہ انڈین نیشنل کانگریس قومی امور میں ملکی نیابت کے لئے اپنے مفادات کی اقدامات کی ناکامی کے سبب کٹر قوم پرست تنظیم بن چکی تھی۔ معمول مقصد میں مزید ناکامیوں نے کانگریس کو بالکل گنگا دھرتی کی قیادت میں دہشت پسند تحریک کی شکل دے دی۔ تعلیمی پس ماندگی کے سبب ملک کی سیاسی اور انتظامی امور میں محرومی نے مسلمانوں کے اندر بھی اجتماعی تشکیل کا جذبہ بیدار کیا۔ سرسید کی ملکی تحریک اور ۱۹۰۶ء میں مسلم لیگ کی داغ بیل نے اس خلا کو دوسری طرف مٹی پر گنا شروع کر دیا۔ دونوں طبقوں کی اس ذہنی اور شعوری تبدیلی نے قوم پرستی اور وطن دوستی کی تحریک کو نیا خون اور نیا ولولہ دیا۔ غیر ملکی حکمرانوں کی پیدا کردہ ہتھیاری سیاسی اور اقتصادی الجھنوں نے ہندو مسلم اتحاد کی مشکل اختیار کرنا شروع کی۔ مشترکہ طور پر چونکہ دونوں ایک ہی سیاسی ہتھیاروں اور اقتصادی الجھنوں کا شکار تھے۔ اس لئے دونوں کا نعرہ اور لائحہ عمل بھی ایک ہی تھا۔ ”انگریزوں سے نجات پاؤ“ کی ایک علی شکل ۱۹۱۷ء کا بیان تھا۔ ۱۹۱۷ء سے ۱۹۱۸ء کی پہلی عالمگیر جنگ کا سحر تھا۔ تمام جنگ کی ضروریات نے

تیز رفتار ذرائع نقل و حمل، ڈاک سروس کے جدید نظام اور نئی نئی مقامی صنعتوں کے قیام اور فروغ کی راہیں کھولیں۔ جنگ ختم ہوئی تو ایسے معاشی اور اقتصادی مسائل وجود میں آئے جنہوں نے بدیہی حکمرانوں کے خلاف جنگ آنا صنعتوں کی تحریک کو لڑنے کے لئے نئے زاویے دیئے۔ صنعتی اداروں میں حقوق کی مانگ کا نعرہ اٹھا۔ ریل، ٹیلیفون اور اخبارات کے فروغ نے مسائل کی تشہیر کو تیز رفتاری دی۔ ملک کے طول و عرض میں مسائل کی نوعیت مشترک بننے لگی۔ اندرون ملک ایک طرف تو پائمالی حقوق کے خلاف تحریک تشدد چلی اور دوسری طرف ۱۹۲۲ء کی تحریک خلافت نے ہندوستان کی آواز کو پہلی مرتبہ بین الاقوامی مسائل کے حق میں اٹھنا سکھایا۔

تحریک آزادی کی شدت اور استقامت رومی نے بالآخر حاکم اور محکوم کے درمیان افہام و تفہیم کی راہ کھولی۔ حکومت امن کی سمجھوتوں اور آئینی کارروائیوں پر مجبوری ہو گئی۔ ۱۹۳۵ء کا سال برصغیر کی سیاسی افق پر اہم ترین نقطہ آغاز ثابت ہوا۔ پروتاری اور کسان تنظیمیں اسی سال عمل میں آئیں۔ یہی وہ سال ہے جب کانگریس میں نیتاجی اور جواہر لال کی سرکردگی میں بائیں بازو کا قیام عمل میں آیا جو پہلی ادبی تحریک کا جنم سال ۱۹۳۵ء قریب آ رہا تھا۔ ملکی سیاست کے بہاؤ میں بھی تندی اور تیزی آتی چلی جا رہی تھی۔ ۱۹۳۵ء میں بنگلہ سنگھ کی چھانسی نے بائیں بازو کی تحریک کو شعلہ جوالہ بنا دیا۔ ۱۹۳۵ء سے ۱۹۳۷ء کا دور مزدور تحریکوں کے فروغ اور عروج کا دور ہے۔ شدت عمل اور انتہا پسند مگر بے جا و سفسٹرا لیا سول نافرمانی، تشدد، عدم تشدد وغرض ہر اقدام کو حقوق کی بازیافت کے لئے بازی مطلقاں بنا دیا۔ حصول آزادی کی جھجک میں خون اور زندگی ارباب ترین جنس دستیاب بن گئی۔ حاکم اور محکوم کھل کر ظالم اور مظلوم کی صفوں میں بٹ گئے۔ مظلوم کی دہی گھٹی سسکیاں شکوے شکایات سے گند کر انقلابی نعرہ بن کر گونجنے لگیں۔ دائیں بائیں بازو کا تمام ذیلی تحریکوں کے اشتراک سے کمیونسٹ پارٹی نے نیشنل فرنٹ کے نام سے ایک متحدہ محاذ کھول دیا۔ ۱۹۳۷ء میں اشتہالی تحریک غیر قانونی قرار دی گئی تو حاکم اور محکوم میں کھلی بانی لگ گئی۔ یہی پابندی آخری کیل بن کر استعماریت کے نابوت میں ٹھکی تو اسے سرسبز کر گئی اور صبح آزادی کے درمغفل کی کلید ہی بنی۔

برصغیر کی سیاسی اور سماجی تاریخ میں بیسویں صدی کی ربع اول کی سیاسی اور اقتصادی نبرد آزمانی نے تحریر و تقریر کو بے باکی اور لہجہ مبراں دیا۔ ۱۹۳۵ء اردو ادب میں سیاسی افق پر ۱۹۳۵ء کا ہمسر سال ہے۔ حکیم حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کی طبع اول کا سن ہے۔ حالی کے مقدمہ شعر و شاعری کی سب سے بڑی بد قسمتی یہ ہے کہ اس کے نصیب میں بعد کو مستند حالی کا دیباچہ سمجھا جا سکے گا۔ لیکن سیاسی کا اس سے بڑا الیر باید و شاید ہی عالمی ادب کے کسی دور میں کہیں ملے گا۔ یہ مسالوت کو کچھ ہمارے ہی نصیب ہے کہ شبنم کی تھی۔ بہر حال یہی وہ سب سے جس نے اس ادبی بے باکی کو اولیٰ راہ سمجھائی کہ اس

کے ایک سال بعد ہی رنگین، ناسخ اور جرات کی وہ انسانی شونیاں محبوب کی گنگھی، چوٹی اور محرم سے آگے کبھی نہ بڑھ سکی تھیں۔ اور جاگیردارانہ عہد کے نمائشی اخلاقی بندشوں نے جنہیں تڑی پار کر دیا تھا۔ پھر روایت مقبرائی گئیں۔ حالانکہ اظہارِ ادب کو جو جرات سبباً کی دی تھی اسی نے ۱۹۳۳ء میں بڑھ کر جنس کی روایات جلا وطن کے لئے آئیم شعر و ادب کی شہریت کا دروازہ کھولا۔ برصغیر کی جنسی گھٹن انکار سے بے گناہ بن کر نام نہاد اخلاقی بندشوں کو خاکستر کر گئی۔ پبلک تھیکے اخلاق کے تمام جاگیردارانہ احتسابی ادارے ”چراغِ آخر شب“ بن کر جھللا نکلے۔ اشتعالی تحریک پر ۱۹۳۳ء کی بندشیں ۱۹۳۵ء کی ادبی تحریک کا سوپ دھار گئیں۔ ۱۹۳۵ء میں الہ آباد کا اردو ہندی ادیبوں کا پہلا کھلا اجتماع ۱۹۳۵ء میں لکھنؤ کا دوسرا اور ۱۹۳۵ء ہی میں ناگپور سا ہیتہ پر شد کا تیسرا اجتماع ادب میں کھلے ذہن سے سوشل بچار کرنے اور اظہار کو کھلم کھلا انقلابی لہجہ دینے کا پس منظر یا اشاریہ بنیں جنہوں نے ادب کو زندگی ہی کا ایک شعبہ قرار دیا اسے اپنے ماحول کا حقیقی ترجمان بنایا اور ادب اور زندگی کے مقاصد میں ہم آہنگی پیدا کی۔

ادب، زندگی اور سیاست کی اس باہم آشنائی نے جس ادبی نسل کو جنم دیا ہے ہماری نئی نسل کی پیش رو نسل ہے اس نسل کی پشت پر ایسی ایسی فکری اور عملی فعال قوتیں تھیں جن کا ذکر اپنی جگہ ایک طویل حکایت دل نہیں ہے۔ بحرِ کشت اور مہجرات کی نشاندہی میں یہ طویل داستان آبدانی ممکن نہیں۔ اجمالاً اس دور کو اپنے سامنے یوں رکھ لیجئے کہ ۱۹۲۵-۳۵ء کا ہندوستان پیش رو ادب کا سب سے بڑا محرک سبب اور ہے جو اس وقت نوآبادیاتی طرزِ حکومت سے گذر رہا تھا معاشرتی، معاشی اور اقتصادی میدانوں میں ملکی وسائل اور ذرائع کا استعمال اپنے شباب پر تھا لیکن بیرونی سرمایہ کاری کی ہوس زرگری کے سبب مقامی محنت کے ذرائع استحصالی بندھنوں میں جکڑے ہوئے تھے، برطانویوں اور ذمہ دار معیشت والے حصوں میں جاگیردارانہ لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم تھا۔ صنعتی اور زرعی میدانوں میں غلامی کے دلوں میں کوڑھی گھٹی اور نفرت پل رہی تھیں۔ ملک کی سیاسی قوتوں کا پہلا نعرہ اس نوآبادیاتی دور سے نکلا تھا۔ یہ نعرہ عوام کی آواز بھی بنا اور مقامی صنعت کار کے ذہن کی گونج بھی۔ بیرونی سرمایہ کے خلاف ملکی سرمایہ بھی بے درازما ہونا چاہتا تھا تاکہ اسے بھی قدم جملنے کو زمین ملے ”ہندوستان چھوڑ دو“ کی تحریک اسی وجہ سے برصغیر کے ہر طبقے کی مشترکہ جدوجہد بن گئی۔

شمال سے جنوب اور مشرق سے مغرب کی آخری سرحد تک سیاسی جدوجہد، آزادی کے نعروں اور انقلابی تحریکوں کی گونج نے فادکشی اور سسکتی ہوئی زندگی کو کچھ کر گندنے کی شکاری سے بھر دیا۔ ادب کا سرچشمہ زندگی ٹھہر چکا تھا ادبی اظہار اصالت میں بھی یہی طالبانِ پن اور سرزدنشی آگئی۔ ہمہ ادر سیاسی تحریک زندگی کی ترجمانی کے سبب موضوعات کا سرچشمہ بن گئیں۔ ان موضوعات کا اشاریہ لیل مرتب ہوتا ہے۔

- (۱) غیر ملکی سامراج کو ملک بدر کرنے کی تحریک چلی — ارباب وطن کی بے بسی ادب کا موضوع بنی۔
 (۲) مقامی محنت کے استحصال کی حمایتی تحریک چلی — مزدور اور مزدور تحریک ادب کا موضوع بن گئے
 (۳) جاگیردارانہ نظام کو ختم کرنے کی تحریک چلی — ادب میں ماضی کے جبری اداروں اور ماضی سے سرکشی کے بھاننا
 پینا شروع ہوئے۔

- (۴) ہڑتالیں، دہشت پسند تحریک اور احتجاجی اقدامات کا آغاز ہوا — ادب کا لہجہ بھی احتجاجی ہو گیا۔
 (۵) بنگال میں قحط پڑا — سرمایہ دارانہ ہتھکنڈوں کے خلاف شاعری کو بغض و غضب کا لہجہ ملا۔ اور ادبی نقطہ
 نظر میں انسان دوستی کے عوامل کا رفرما ہونے لگے۔

- (۶) قومی قیادت نے دوسری جنگ عظیم کا بالٹیکاٹ کیا — ادب میں فسطائیت کے خلاف محاذ کھل گیا۔
 (۷) قومی سیاسی، اقتصادی اور تنظیمی اداروں کی تنظیم نو کی تحریک چلی — ادب نے زندگی کے مسائل سے بے باکانہ نگاہیں
 چار کرنا سیکھیں اور ادبی صفوں میں تنظیم کا احساس پینا۔
 (۸) سیاسی اور اقتصادی شعبوں میں انقلابی اقدام کا دور آیا — ادب نے اپنے سماجی، اخلاقی، اور عیسوی رویوں پر
 نظر ثانی کی اور انقلابی اقدام پر اثر کیا۔

یہ تھادہ پس منظر، یہ قہی وہ تحریکیں اور ان کے موضوعات خود ہماری پیش رو نسل کو ملے برصغیر میں ایسا عہد سزاوار
 ایسا فکر و عمل انگیز دور کبھی نہیں آیا تھا۔ یہ دور زندگی کے ہر شعبے میں دیوینیکل فعال قوتوں DYNAMIC FORCES کا
 عہد تھا۔ اب نے جس نیک مہنی سے ان قوتوں کا سہارا لے کر زندگی کا دامن پکڑا تھا اس کا حق ادا کر دیا۔ غایماں اور بھوکے پرک
 کہاں نہیں ہوتیں مگر اس ادبی دور نے اپنی غامبول کے باوجود ہمارے ادبی سرمائے میں ایسے ایسے اضافے کئے ہیں جن
 کی گونج بہت دیر اور بہت دور تک ہماری نسل کو دولت گوشتی و ہوش دیتی رہے گی۔ یہ ایسی ناقابل تردید حقیقت ہے کہ
 نئی نسل کا کوئی باشندہ نہ کہنے اور پڑھنے والا اس باب میں دورائے نہیں رکھ سکتا۔

اس حکایت دلپذیر میں بڑا درس اور بڑی وسعت ہے اور اس کا اعادہ ہماری نسل کے لئے ہمیشہ ہی سے
 لذت قلب و ذہن اور گرمی احساس و گفتار کا محرک بننا رہا ہے۔ یہی وہ سرمایہ بھی ہے جو پاکستان کے قیام کے بعد کی نئی
 ادبی نسل نے پایا۔ شعوری اور فکری سطح پر یہ دشنامات بھاری بھر کم اور تنا عظیم تھا کہ نئی نسل اس کو عربہ برت کر بھی اپنا
 زاد راہ بنا سکتی تھی مگر اس بیان میں ایک ”مقام حیف“ بھی آتا ہے جو بعد کو نئی نسل کا مقدر بنا دیا گیا۔

اس مقام حیف کی نشاندہی دیکھ میرے لئے شدید جذباتی طوفاں سے گزرتا ہے۔ میں نے قیام پاکستان سے بہت

پہلے اس دور میں آنکھیں کھولی تھیں جب ادیب معاشرے کے ذہنی و جسم کی متاع عزیز تھا اور ادیب خود ادیب کے لئے سرمایہ و فخر و امتیاز میں آپ سے اپنے دل کا چہرہ چھپانا نہیں چاہتا۔ اس لئے کہ آج وہ لہو آگیا ہے کہ ہم سب اپنے اپنے چہرے دلوں سے نکال بیٹھنا ہیں کہ ان ”چہروں“ نے ہمارے ذہن اور ہماری شخصیتوں کو گھن کی طرح کھا ڈالا ہے اور ان سے جتنی جلد ہم میں سے ہر کوئی نجات پالے آنا ہی اچھا ہے۔ آپ سب کی طرح میرے دل کا چہرہ یہ ہے کہ ہم جو نئی نسل ہیں ہم نے اپنے سے پہلوؤں کی کئی روایات صلیب و دار کو محض سننے کی حد تک سنا اور اپنی ذات کا جزو اور اپنی شخصیت کا حصہ بنائے بغیر اس کو اپنا سرمایہ زندگی ہونے کا اعلان کر دیا۔ میں آپ سے صرف ایک بات پوچھتا ہوں۔ اور وہ یہ کہ کیا کپڑے کا وہ ٹکڑا جو آپ نے کسی بزاز کی دکان سے خریدا تو ہے لیکن آپ کے جسم کی تراش و تراش کے مطابق۔ نہیں سلا ہے اور نہ ہی آپ نے اسے پہنا ہے۔ کیا وہ آپ کا پیرا بن گیا؟ آپ اس لباس پر اس حد تک تو تکیہ کر سکتے ہیں کہ وہ آپ کا لباس ہے اور وقت ضرورت آپ اس پر اپنی ملکیت کی رسید بھی دکھا سکتے ہیں لیکن اس کو صحیح معنی میں آپ کا پیرا بن بننے کے لئے آپ کے جسم کی سلوٹوں، آپ کے بدن کی طرز اور آپ کے بدن کی خوشبو یعنی آپ کی پوری شخصیت کے پسینے کے رچاؤ کی ضرورت ہے اس کے بغیر یہ لباس آپ کی ذات کا بھگڑا اور آپ کی شخصیت کا بامد نہیں بن سکتا۔ یہی اس داستان کا مقام حیف ہے کہ ہماری نئی نسل نے اپنے پیش رو ادیب کی روایات، اس کی طرز فکر اور اس کی جرأت و جسم و جان طلب سے اپنی طرز کا پیرا میں تراشنے اور زیب تن کرنے کی سعی کا اظہار ہی نہیں کیا۔ گو خارجی لباس اور معاشری بندشیں بھی اس کی ذمہ داری ہیں مگر اس سے پیشتر کہ ان اسباب و علل کا جائزہ لیا جائے یہ بات کہنے کے بغیر نہیں رہا جاسکتا کہ نئی نسل نے اس جرأت و جان و دل طلب اور اس حوصلہ ایمان و شعور شکن سے آنکھیں چرانی ہیں جو اسے درختا ایک بڑی مقدس روایت کے طرز پر پیرہی گئی تھی۔ ابھی ہماری نسل کے جسم میں خون اور حرارت باقی ہے اور ابھی وقت ہے کہ ہم اپنے اس ورثے سے اپنا پیرا بن خود تراش کر پہن لیں ایسا نہ ہو کہ ہمارا جسم کھولت اور پیری کے تقاضا کے تحت ایسا ہو جائے کہ اگر ہم کچھ پچھاؤں کے تحت ایسا کرنے کی کوشش کریں تو ہمارے پچھلے پورے جسموں کا کپڑا لباس ہماری بدنہالی کا اشتہار بن جائے پھر کھینے والا تو ہر جہد میں قبیلہ کھنکان سے ہی ہوتا چلا آیا ہے اور وہ جس نے کبھی یہ نہ جانا کہ کتہ ہونے میں کیا لذت ہے تو پھر وہ اس قبیلے کا فری کیا ہوا؟ یوں بھی یہ بہت سادگی بات ہے کہ شخصیت کے جس دھرم اور اقتدار کے لئے سیاست سے تجارت تک افراد نہ بننے کیسے کیسے پا پڑا جاتا ہے تو کھنے والا اس مجرم اور اس اعتماد کو چھو لوں کی بجائے پر کیسے حاصل کر سکتا ہے؟

لیکن نئی نسل کی بدنہالی کی یہ تصویر ایک رفی ہے۔ جہاں اس نسل نے چند تعینات خود اپنے سر و سری ہیں۔ ان سے

کہیں زیادہ ہمتوں کا بار اس پہ لاوا بھی گیا ہے۔ زندگی جو اس نسل کو ادب کے سرچشے کے طور پر ملی۔ اس کا اب یہ حال ہے کہ آج تکھے والا اس زندگی، اس کی روایات اور اس کی ثقافت کی خبر غزالان ویراد سے پونچتا پھر رہا ہے اور اس خونِ ستم گشتہ کی اسے کوئی خبر نہیں مل رہی ہے۔ قتلِ عمد کی یہ واردات اب سے لگ بھگ سترہ سال پہلے مل میں آئی تھی۔

قیام پاکستان کی تاریخ ۱۴ اگست ۱۹۴۷ء ہے اور قیام ہند کی ۱۵ اگست ۱۹۴۷ء یہ دو دن مہینوں، دو ثقافتوں اور دو ماحولوں کے درمیان NO MANS LAND کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس ملکیت غیر مقبوضہ کے ایک سرے پر ۱۳ اگست اور دوسرے پر ۱۶ اگست ہے۔ آج یہ سوچ کر کہ ۱۳ اگست چشم زون میں کیسے ۱۴ اگست کا ماضی بن گیا۔ کچھ اسی بے بسی کا احساس ہوتا ہے جس کا اظہار شاید آسانی سے ممکن نہیں۔ اور پھر ماضی بھی ایسا کہ جس میں صدیوں کا بعد اور ہزاروں سال کی فرہنی اور جذباتی مسافرت کے فاصلے کا احساس ہو اور پھر ایک ایسا حال معرض وجود میں آیا جس کا ماضی یادوں اور یادداشتوں کی دھندلی تصویر بن کر رہ گیا۔ وہ حال جیسے جس کا کوئی ماضی نہ ہو۔ وہ حال جس میں آدرش کی شکست اور گم کردگی منزل کا احساس مادی ہر شکست آدرش یوں کہ خود قرار داد پاکستان نے بھی کبھی چشم تصور سے ”امجد“ اور ”رام“ کے نام پر تقسیم اور ہجرت افراد کو نہ دیکھا تھا۔ اور گم کردگی منزل یہ کہ ایک سیاحی زندگی اور ثقافت ایک بے نیا سفر کی گرد میں اٹ کر رہ گئی۔ اس بے نام سفر کو کبھی فسادات کبھی غلطہ گردی کا نام دیا گیا۔ کبھی ہجرت کا لیکن اس کا ایک ہی نام تھا اور وہ یہ کہ یہ ایک بے نام سفر تھا۔ ایک بے مقصد راہ نور دی تھی۔ اپنے اس بے نام سفر میں ہم اپنی عزیز ترین متاع، اپنی ثقافت اور تہذیب کو بھی خار راز میں گھیسے پیرے تہذیبیں اور ثقافتیں ہرگز وہ ”جاں دادہ ہولے سر رہ گداز نہیں ہوتی ہیں کہ گلیوں گلیوں ان کی نقش کو ہولے رہ گزر دینے کے لئے کھینچے پھرا جائے۔ پہلی اگلی اور دنی نسل کے ادیب اس بات کو سمجھتے تھے۔ انہوں نے اپنے مافی الضمیر کو کتنے ہی کتابوں اور پیرایوں میں ادا کیا۔ فسادات کا موضوع فسادات کی واردات سے ہمہ تن انسان دوستی تہذیب دوستی اور ثقافت پسندی کو اپنے دامن میں سیٹھے ہوئے تھا اس عرصے میں تکھنے والوں نے پھوڑی ہوئی تہذیب، تعافی اور علاقائی قدروں کا اعادہ محض جنت گم گشتہ کے سوگ میں نہیں کیا تھا۔ فسادات کے ادب میں اکثریت ان تحریروں کی تھی جن میں ماضی کے اس سرمائے کو مستقبل کے شریف آدمی اور شریف معاشرے کے اشارے کے طور پر استعمال کیا گیا تھا۔ شہدائے وسط تک فسادات ہمارے ادب کا واحد موضوع ہے نوان اور ناگ کے طوفان بلاخیز سے گذری ہوئی انسانیت جب کسی حد تک حواس مجتمع کر کے قلوب نے نئے موضوعات کی جستجو کی۔ ادب کا کوئی موضوع اب زندگی سے ہمہ تن نکالنا تکھنے والے کا اپنے آدرش سے روگردانی تھا۔

نئی مملکت کے نئے نئے وجود اور غیر متوقع حادثات اور تباہی نے زندگی کو گھٹا کر جوئے بے آب بار کھا تھا ایک ایسا ماحول جس میں زندگی ابھی خود اپنی ہی تلاش میں ہوا رب کو کیا موضوعات دے سکتی تھی؟ نئے ماحول میں کھنے دسے کے لئے یہ حقیقتاً کچھ ایسا لمحہ امتحان تھا کہ وہ جو لکھنے لکھانے کی رسم و راہ نہیں پہچانتا۔ اس کے لئے اس کا تصور ممکن نہیں ہے۔ ملک نیا نیا تھا۔ زندگی کے تمام شعبے لٹ پٹ کرتے ہوئے بالابو چکے تھے، کھنے والے کا ذہن کچھ اور ہی تھا کچھ اور ہی رعایات کو دیکھ برت چکا تھا۔ انقلاب لانے والی شورا شوریٰ ابھی تک اس کے گوش و ذہن میں گونج رہی تھی۔ وہ خود بھی ایک بڑے انقلاب کی خاطر عزت و ناموس کی جاں طلب بازی لگا کر آیا تھا۔ اس کا خون گرا اور جذبات بھرے ہوئے تھے۔ اور زندگی بے وجود تھی۔ ذہن و قلب کی یکسویت تبدیل انسان کے قبضہ قدرت سے باہر کی چیز ہے۔ عقل پسند ذہن زندگی کی رہنمائی کا کام دہمویوں اور شگوفوں کے سپرد نہیں کر سکتا۔ نئی اور پرانی نسل کا ایک متحدہ محاذ شہد کے لگ بگ ایک مرتبہ پھر سے زندگی کی منتشر اقدار اور فعال قوتوں کی شیرازہ بندی اور ادب کی ڈھیل پڑتی ہوئی گرفت کو مضبوط اور موثر بنانے کے لئے قیام میں آیا۔ ادب کے انقلابی رول کی تجدید کا ایک منشور تیار کیا گیا۔ اس مطلع نظر کا خاکہ کچھ اس طرح سے تھا۔

(۱) ہر ممکن قربانی کے عوض ادب اور تہذیب کی مشترکہ روایات اور آئینے کی حفاظت ہونی چاہیے۔

(۲) عوامی سیاسی جمہوریت کی بقا کے لئے جدوجہد کی جائے۔

(۳) معاشی مساوات کے حق میں اور معاشی بے انصافی کے خلاف جنگ کا اعادہ کیا جائے۔

(۴) رائے عامہ کی تربیت شعوری انقلابی اقدار کی روشنی میں کی جائے۔

(۵) غیر ملکی سامراج کی بالادستی اور جاگیر دارانہ آئینہ لوجی کے خلاف ہم چلائی جائے

ان خیالات اور مقاصد کو سامنے رکھ کر ایک صحت مند اور فعال متحدہ محاذ کا قیام ایک بار پھر سے ادب

میں مامنی کی ہماچی اور چل چل پہل کا نقیب بن کر سامنے آیا۔ ادبی صفوں کو از سر ترتیب دیا گیا۔ ابھی یہ خانہ اپنے سفر پر

روانہ نہ ہونے پایا تھا۔ ابھی اس کے منشور کی روشنائی بھی خشک نہ ہونے پائی تھی کہ جانے کس طلسم گرنے وہ

شعبہ کھیل کہ اس گھر کو اپنے ہی چراغوں سے آگ لگ گئی۔ ایک سوچی سمجھی سازش کے تحت اس نسل میں پھوٹ کے

بیج بودے گئے جو اپنی وراثت نسل کو ابھی انگلی پکڑ کر پلا بھی نہ پائی تھی۔ اس شعبہ بازی کا راز بڑی حد تک سمجھ میں

آگیا ہے اس داستان ہوش ربا کو پھر کہیں کے لئے اٹھا رکھتا ہوں۔ یہ ابھی ہے کہ شاید یہاں سے درمیان سے کوئی

اور اس کو طشت از نام کمرے میں اس کا حق اپنے حق میں محفوظ رکھنا چاہتا۔ اس کے نتائج اور لواحق کی تشاندگی

البتہ اپنی بساط بھر میں اپنے ذمے لیتا ہوں۔

ہماری بزرگ نسل کا بٹوارہ بظاہر بڑا سنجیدہ اور عقل پسند بٹوارہ تھا۔ ان میں سے ایک گروپ نے اپنے آپ کو راتوں رات خالص پاکستانی بٹا ڈالا۔ ظاہر ہے کہ وہ جویہ راتوں رات ماہیت قلب کی تبدیلی کا شعبہ رکھانے میں پہل نہ کر سکے۔ ان کی نظر میں غیر پاکستانی رہ گئے۔ خالص پاکستانی ادب کے ان سرپرستوں کے ایک الگ محاذ کا قیام عمل میں آیا اور ایک نیا منشور لیں مرتب کیا گیا۔

(۱) پاکستان کے وجود کا فکری اور فنی اظہار کیا جائے۔

(۲) گروہ پیش کے جنگامی حالات ہی کو زندگی مان کر ادب کا مستقبل مومنون بنایا جائے۔

(۳) کشمیر کے الحاق اور استصواب رائے کے حق میں ادبی مہم چلائی جائے۔

(۴) سماجی عینیت SOCIAL IDEALISM کو ادبی فلسفہ بنایا جائے۔

(۵) ادب کی بنیاد سیاسی نہیں مذہبی مسائل پر رکھی جائے۔

(۶) ادب میں علاقہ داریت REGIONALISM کو فروغ دیا جائے۔

یہ اس منشور کا وہ خاکہ ہے جس کو میں نے اپنی یادداشت سے نہیں بلکہ اس گروپ کے ترجمان ”نیا دور“

نور بادارت ممتاز شیریں و صمد شاہین کی تحریروں سے مرتب کیا ہے۔ الفاظ میرے بھی ہیں اور ان کے بھی، بہر حال اس منشور کے تحت ہماری ادبی تاریخ کے ابتداء ہی میں ادبی سالار و قبیلوں و وکلتہ و فکریں بٹ گئے۔ بات اگر موٹ آئی ہی ہوتی تو کوئی بات نہیں تھی کہ دنیا کے ہر جدید ادب کے مدرسہ ز فکر رہتے چلے آئے ہیں۔ یہ دونوں وکلتہ فکر

ایک دوسرے کی ضد ہوتے ہیں لیکن ایک دوسرے کی تقویت کا سبب بھی۔ اپنے یہاں معاملہ اس سے بالکل الگ

تھا۔ یہ دو گروپ ایک دوسرے کی ضد ہی رہے اور کبھی ان میں سے ایک دوسرے کے لئے اخلاقی تقویت کا

سبب نہ بن سکا۔ بلکہ نتیجتاً بہتان تراشی کا سیلاب اسٹڈ پڑا۔ اس صحت حال کی اصل سنگینی یہ تھی کہ چند روز پہلے یہ نسل

ایک ہی مقصد کے قائل، ایک ہی مقصد نظر پر مجتمع اور ایک ہی لائحہ عمل کی پیروی کا رتھی۔ اور پھر وہ دن بھی آیا کہ ان میں

سے ایک خالص پاکستانی بن گیا اور دوسرا غیر ملکی ایجنٹ۔ ایک محب وطن قرار پایا اور دوسرا وطن دشمن۔ ایک کا ادب تعمیری

اور دوسرے کا تخریبی ثابت ہوا۔ ایک کو وطن کی حصار حسین ملی اور دوسرے کو حصار زنداں۔ اس شعبہ بازی کا قیام

ظاہر ہے کہ اس نسل کو بننا پڑا۔ جس کے لئے بٹوارے سے پہلے یہ شعبہ نسل کبھی اس کے لئے ادب کا اعتبار

تخلیق کا معیار تھی۔ اور پھر جب یوں ہوا کہ اعتبار ادب اور معیار تخلیق ہی آپس میں دست و گریباں ہو گئے تو اس کے ذہن کے لئے نہ ادب کی کسی آئیڈیالوجی پر اعتبار رہ سکا اور نہ تقدیر تخلیق کا کوئی معیار۔

تخلیق ادب کیلئے یا معاشرے کی باشعور زندگی اساسی ڈھانچہ فراہم کرتی ہے یا پھر بے شعور زندگی کو خوش آئند اور باشعور سانچے میں ڈھالنے کا فکری لاکھ عمل۔ ان دونوں کی عدم موجودگی ادبی بائبل کو جنم دینے کے سوا اور کچھ نہیں کر سکتی کسی مجسمے معاشرے اور نئی مملکت کے نقطہ آغاز سے باشعور زندگی پر جسے انداز میں موجود نہیں ہوا کرتی ہے اس فلا کو زندگی کے بنانے اور سنوارنے کا عقلی اور شعوری لاکھ عمل ہی پرکت ہے ہمدی بزرگ نسل کی آپس کی چیلنج نے نئی نسل کو دوسری نعمت سے بھی محروم کر دیا۔ ادب زندگی سے بٹ کر تہذیب زندگی پر اتر آیا۔ اس دور میں جو کچھ لکھا گیا وہ نہ اسلامی ادب سے بلوئی اور پاکستانی۔ بات یوں ہے کہ ادب جب اپنے فکری محرک یعنی زندگی سے ہٹے گا تو نہ تو ماضی کی جھول یادوں پر اترے گا یا بے سرو پا وہاں اور شگرفوں کی بہت سے عملی سرائیں کسی سات منہ کے خیالی ریلوے ریسے گا۔ ادب کی یہ دونوں تخلیقات بہر زور مجبولیت کے سوا اور کچھ نہیں۔

ترقی پسند نسل تو اس بات میں یوں مصروف تھی کہ ہر جہد پر اس کو وطن دشمنی اور غیر ملکی لڑکھٹے ہونے کے خطابات کا جگہاں جگہاں پڑ رہا تھا۔ دینی عالم لکھا تھا جنہوں نے اسٹیٹ سے وفاداری کا علف مار لکھا کہ کیا دینے کو اسلامی ادب پر پاکستانی ادب کے نعرے میدیے گئے لیکن مسئلہ یہ تھا کہ کہیں تو کیا؟

شہر کے ملک جگ میدان شعراء میں مہم سنے والی نسل بڑی بد نصیب تھی جس کو اسکے بزرگوں نے کھٹی میں گروہ بندی اور لڑائی اچھلنے کی ریس دیں یہی وہ ملامی نقابیل س کے ذہن کی نسل کے ادبی شعور اور تہذیب ذہن و دہن کا صحیح وقت تھا بڑوں کی چیلنج اور رویداد کرنے اس نسل کی بڑی تعداد کو ناچنگی اور پکناہ اچھل کوئی راہ پر لگایا پھر بزرگ نسل کی سرپرستی میں تہذیب کے ساتھ ساتھ بڑی نسل کے ذہن اور شعور کی ترویج میں عصر حاضر کا فاجی ماحول بھی اہم کردار ادا کرتا ہے ہر جہد کے غاری ماحول کے دوام پر تو مہم سنے ہیں ایک ماضی کی آثار و روایات کا پیمانہ و سر حال کی نقاد جو ایک طرف سے عہد ختم کے قدس و اہانت کے پیمانوں کو رستہ اور پرکھتی ہے نئی نسل کا عہد تو اس باب میں جنم کو ملے کر پیدا ہوا تھا بات یہ ہے کہ کچھ سیاسی مصلحتوں کچھ اقتصادی دباؤ اور کچھ اخلاقی جرأت کے قحط نے غیر منقسم صغیر کی ہر مشترکہ روایت اور قدر کو تقسیم کی بد بائی تلخی نے کچھ لوگوں کو غم کر دیا کہ نئی نفا میں ان کا اعادہ تو کیا ان کا ذکر بھی شجرہ ممنوعہ بنا دیا گیا۔ اب کی روایت شعور پرورد بھی نہ جھک اس لاطحہ کی زندگی آگئی۔

ان کو بڑی حقیقتوں اور دل شکن ماحول میں وہ نسل بھی ابھری جو پاکستان کی نئی ادبی نسل کہلاتی ہے یہی وہ نسل ہے جو اپنی بزرگ نسل سے اس معاملہ میں بہت بد نصیب تھی کہ اسکا ہر قدم اسکی ہر سوچ پر پیرے تھے اس کا ذہنی قیود اور اسکا فکر مضرب کے برعکس اسکی بزرگ نسل نے پسند و ناپسند کی تمام انصافوں، منہ پر اور آمرانہ اقدام کی بدترین پیوہ دینی کی۔ اس کی جرأت اظہار کو یہ سہولت اسکے اپنے دور کے بے باک اور انقلاب پسند سیاسی اور معاشرتی قوتوں نے ہم سہاٹی تھی اس میں منظر یہ وہ اپنے معاشرے کا ذہن اور اس کی زبان بن گئے تھے لیکن نئے ادب کی یہ وہ نئی نسل تھی جسے پڑھنے سے نہ کیا نہ کہتے ہیں۔ اس وہاں کے گرد و اطراف کا وہ حصہ نہیں ہوتا ہے جو اس کی نوافلت کا دروازہ ہے۔ یہ بول بھال اور پلا مڑ ہمدی اس رجعت و قہری کی پیداوار ہے جسے ہمارے مفاد پرست سیاست دانوں نے عصیت پسند مذہبی قوتوں کے اشتراک سے نئے معاشرے کی ڈگر بنا دیا تھا۔

بات یہ ہے کہ مغذ مرقہ کی زندگی میں صحافت اور طویل الیاء بنیادوں پر ادب تاریخ انسانیت کے پیشرو
 ہیں اعتباری اداروں کا بدل بھی ادا کرتے ہیں جن آزاد صحافتی اور ادبی سائنسوں کی بنیادیں ہمارے آزادی
 کے دورِ اول میں ڈالی گئی تھی۔ وہ صحافتی بے باکی اور بے لاگ معاشرتی تنقید کی روایات تھیں۔ ادھر ادب
 میں انسان دوستی اور صلح و آشتی کے نظریات میں ایک نئے اور نرم تہذیب یافتہ انسان کا تصور تھا۔ یہ وہ
 دور تھا جب ہمارا معاشرہ فسادات کے خون آشام لمحوں سے گزر کر آیا تھا۔ ان دنوں عزت، مرتبہ، دولت
 قوت، اختیارات، مرضی ہر انسانی قوت کا سرچشمہ اپنی بے ثباتی کا یقین دلا چکی تھی۔ افراد کے جذبات بھروسہ، دماغ زخم
 خوردہ اور دل کسی مجلس کا چراغ بنا ہوا تھا۔ پورے معاشرے پر کاد گہر شیشہ گری کا گمان ہوتا تھا۔ قدم قدم پر
 پر کسی نئی ٹھوکہ کے خوف اور مزید جراثیمِ دل کے احساس سے محتاط قدمی اور اہمتر قدمی کو شعاعِ زندگی بنادیا تھا
 یہ ایک شریف، کشادہ دل اور ننگساز معاشرے کی ابتداء تھی، جس سے ایک خشک سایہ استقبال کا اشارہ تھا۔ ہر
 فرد معاشی، تہذیبی، ثقافتی اور اقتصادی خوشحالی کی ضمانت کے تصور سے مرشاد تھا۔ یہ فضا بڑی حوصلہ افزا تھی۔ ادب
 اور صحافت نے بھی اس حوصلہ افزائی کے بل بوتے پر اپنی منشر اعتباری قوتوں اور قوم کے مزاج کی ہر لمحہ متوقع بے
 ربروی کا حساب رکھنے کا رسم بدعت کیش کا آغاز کیا تھا۔ ادب جس بین الاقوامی کشادہ مزاجی، کشادہ روی اور
 مسائل کی آگہی سے صحیح آزادی سے پہلے، مانوس و متعارف تھا اس کی تجدید کرنے لگا۔ نئی نسل کا کھنڈہ لا بھی
 نئی انگلیوں کے اظہار اور نئے تجربات کو رقم کرنے پر آمادہ تھا۔ بے باک اظہار اور بے ربروی پر مددگار
 کی روایات اس کا دردِ دل تھیں۔ لیکن پھر ایک نہیں بہت سی "اگر" اور "لیکن" اس کی راہِ شوق میں سولہ
 نشان بنا کر نصب کر دی گئیں۔

ادیب کی صاف گوئی حق پرستی کو موقع بہ موقع وطن دشمنی اور حکومت دشمنی سے ڈانا جانا ہے۔ بات
 یہ نہیں ہے کہ ادیب ہر حال اور ہر قیمت وطن دشمن ہو کہ ہی ادیب بنتا ہے۔ بات دراصل یہ ہے کہ کھنڈہ والا تو ہر
 دور اور ہر عہد کی ایک حد لئے احتجاج ہوتا ہے۔ اسی احتجاجِ مسلسل کے نقوش اس کی وہ تحریریں ہوتی ہیں جسے
 ادب کہا جاتا ہے۔ پھر یہ بھی ہے کہ اسے اس احتجاج کا حق یوں بھی پہنچتا ہے کہ وہ اپنے کمال ریاض سے اپنے عجزِ حاضر
 کے عوامی ذہن سے آگے کی بات سوچتا، دیکھتا اور رکھتا ہے۔ یہ کچھ وہ حقِ صداقت نگاری ہے جو ادیب کی صلاح
 کل ہوتی ہے۔ میرے ذہن میں ادیب کی کسی سے دشمنی اس بنا پر سمجھ میں نہیں آتی کہ میرے ذہن میں اس کا دوستی
 اور وفاداری کا کوئی تصور نہیں ہے۔ بجز اس وفاداری کے جو اسے اپنے حقِ صداقت نگاری سے ہوتی ہے۔

اس ستم خیزی کو کیا کہنے کہ ہمارے ادیب کی یہی برہم مزاجی ہمیشہ ہی سے ہمارے معاشرے کے لئے بھی وجہ
برہم مزاجی بنتی رہی ہے اور ہمیشہ ہی وہ اپنی اس سنگ و لاندہ دشمنی سے، کو جھٹکتا بھی رہا ہے۔ ہر ہر قدم پر یہاں بھی
باشعور لکھنے والے پر روک ٹوک کے ذہن ماند کئے جاتے رہے ہیں۔ اور ہر بار یہی اس کی آزادی فکر و آزادی تحریر و تقریر
کا ریاکارانہ اعلان بھی ہوتا رہا ہے۔ اقرار و انکار کی اس کھینچ تانی نے بالآخر یہاں کے لکھنے والے کی آنکھوں سے وہ
خواب چرائے جنہیں وہ دیکھنا چاہتا تھا۔ رنگ آمیزی کا وہ ذوق ضبط کر لیا گیا جس کے اظہار پر اس کی انگلیاں چلتی
تھیں اور اس کے حوصلوں کا وہ دم بچوڑ لیا گیا جسے وہ معاشرے کی تعمیر میں کمال خلوص و محبت سے لٹا دینا چاہتا تھا۔
اس جبر و اعتساب کا حرف ایک ہی جواز تھا۔ اور وہ یہ کہ اگر معاشرے کی دوسری تعمیری قوتیں آگے بڑھ کر وہ سب
کچھ اپنے ذمے لے لیں جن کے خواب اس عہد کا ادیب دیکھ رہا تھا تو شاید وہ بڑی خاموشی اور اشارہ کشی کا مظاہرہ کر کے
اپنے آپ کو انکسیر شعور و ادب سے جلا وطن کر لیتا۔ لیکن ایسا نہیں ہوا۔ اور جب یہ سب کچھ نہیں ہوا تو پھر آخر وہ بھی تو اپنے
معاشرے اور ملک کے عہد تاریخ سازی سے گزر رہا تھا۔ اور پنج نیچ کے امکانات اس دور میں بھی تھے۔ معاشرتی اور
معاشرتی نا انصافیوں کے خدشات اس وقت بھی تھے۔ محنت اور استحصالی قوتوں کے تضادم کا خطرہ اس وقت
بھی تھا۔ چور بازاری، عصمت فروشی، ذخیرہ اندوزی کے رجحانات اس ملک میں پھیل رہے تھے نفع خوری
اور چور بازاری سے لے کر مسجد کے جوتہ چوری تک غرض وہ سارا سامان ہماری ماریٹ میں اس وقت بھی
تھا۔ جس کو دین کا لادینے کے عدائے احتجاج بلند کرنا اس دور کی نئی ادبی نسل کا حق صداقت گوئی و صداقت نگاری
تھا پھر اس نے اس پر عدائے احتجاج بھی بلند کی۔ مگر وہ پھر اسی اظہار برہم مزاجی اور عدائے احتجاج پر انکسیر فکر کی
حدود سے جلا وطن کر دیا گیا۔

نئے ادب کی منزل اور اس رجحانات اور نظریات کی کھوج میں یہی اور ایسے ہی کتنے صد ہزار سخن ہائے گفتنی
ہیں جو "خوف و غفلت" سے دہانے گفتنی بار ناگفتہ رہ چکے ہیں۔ اور ہر لکھنے والے نے اسی بہانے ان سے
آنکھیں چرائی ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ہمارا معاشرہ نئے لکھنے والوں سے کھد یوں برتاؤ کر رہا ہے۔ گویا وہ ایک
سود خور ہے اور جب کسی ادیب کا عہد اس اوچے پن پر اتر آئے کہ وہ اپنے لکھنے والے کے جگر لخت لخت کو
سودی رقم سمجھ کر وصول کرتا چلا جائے۔ اور اپنی اصل کی بقایا کا احساس اس کے ذہن پر مسلسل یوں حاوی رہے
کہ وہ جو کچھ وصول کرنا رہا ہے۔ اس کی دسمہنگی نہ دے تو نتیجہ پھر یہی ہوتا ہے کہ ایسے معاشرے کا لکھنے والا
ایک نہ ایک دن اس سود خور کے ڈر سے اپنا حلیہ بگاڑ لیتا ہے۔

نئی نسل کا ایک گروہ وہ بھی ہے جو بالآخر اپنا سلیب بگاڑ ہی بیٹھا۔ اب کہیں آپ کو اس کے سر پر امریکی لنگر
 فرانسیسی اور جاپانی پردوں کی بیسی ٹی ٹی نظر آئے گی اور کہیں اس کے بدن پر تباہی ایران ہوگی اور کہیں تباہی
 توران۔ اس کے ذہنی تجربوں کی جولانگاہ ہیں ایران و توران کی بانگیں ہیں۔ یہ وہ ہیں جو اپنے عہد کی اصل اور
 سود و دولتوں ہی کے سہ پورش ہیں۔ ان کی شاعری کہیں صورتِ محض کا تجربہ ہے اور کہیں آہنگ و لفظ
 تجربہ کا تجربہ۔ ان کی کہانیاں ایران کے افسانے ٹھہرلے بے معنی اور بے روح روحانیت کے ایسے تئو
 ہیں جن کی تہہ ورتہ بے نقش و بے حرف وہ سادہ کاغذ ہے جس پر عقل و آگہی کا عکس بھی نہ پڑا ہو۔ یوں بات
 اس پہچے میں کی جاتی ہے جو کہیں داستان گوئی کا لہجہ تھا۔ لیکن جب گروہ میں مال ہی نہ ہو تو پھر ملیح آخر کس شے پر
 کیا جائے؟ ہمارے نئی نسل کا یہ گروہ شعور و اظہار عہد حاضر سے کچھ اپنے اکھاڑے کے استادوں کی پیٹیرہ بازوں
 کے سبب کٹ کر رہ گیا ہے۔ یہ جس اثاثے کے وارث بنائے گئے ہیں اس کی پوری شعوری اور فکری اثاث
 اتنی ہے کہ اس سے عہدِ حاضر کا شعور بھی مشکل ہی سے لٹھیا جا سکتا ہے۔ اصل کی تو بات ہی سیکار ہے۔ شعور
 عہدِ حاضر کے فکری اثاثے سے محروم الارث یہ پورا اساطیری داستانوں کی تمام تجربہ سازی کے باوجود اپنے
 معاشرے کی وہ نادر ہند پود ہے۔ جو نہ اپنے عہد کا مافی الضمیر ہے۔ نہ اس کی آواز بلکہ یہ تو خود اپنے روح کی پکار
 تک بھی نہیں ہے۔ ان کے یہاں ایک خود ساختہ اور پر بیچ تصنع ہے جس کا جادو بجا اظہار صرف ان کی اپنی
 ذات کی اہمیت کو تسلیم کرتا ہے۔ اس پود کی سب سے بڑی خوش قسمتی یہ ہے کہ اس کی اینٹیں بائیں شاخیں کو استہای
 ذرائع میں اودھ ہر خرافات کو نام ادب بیچ رہی ہے۔ اس نسل کا ذہن یہ ہے کہ جب ان کی یاد گولی معاشرے کے باشندے اور
 نتیجہ ذہن سے داد نیا کی تو اس نے اس ذہن کی شخصیتوں کو قربا اتفاق سے ان کی بزرگ نسل بھی ہے (آٹھامر وثابت کرنے
 کے جنون میں اپنی ادبی ولایت ہی کو مشکوک بنا دیا۔

اب ان کو کون یہ بتائے کہ وہ جس عہد کے فرد ہیں یہ عہد ان ذہنی ٹانگ ٹوٹیوں کا عہد نہیں ہے کہ اس کا فرد اساطیر
 داستان اور بے معنی لفظی گونگہ دھندوں کے نام پر ادب کی دنیا میں اپنے آپ کو منوا سکے۔ یوں ہی اب ادب میں تجریدیت
 کے پرستاروں اور تجربہ کرنے والوں کی آنکھیں پکا سوکے اس اعلان کے بعد کھل جانی چاہئیں۔ جو اس نے حال ہی میں اپنے
 تیس سالہ تجریدی تجزیوں کی دمناحت میں یہ کہہ کر اس تحریک کے پرستاروں کے مز پر طمانچہ مار دیا ہے کہ اس کا یہ تمام فن
 مشقِ فضولی ہی تھی۔ یہ عہد ایسے ہی نہ جانے کتنے دھکوں کے پرستاروں کی دل شکنی کا وہ ہے ان میں یہ عہد بڑا بے
 عہد ہے کہ اس میں صرف اس کی اپنی آہنی صداقتوں کے سوا اور کوئی قدر کوئی صداقت متبر نہیں ہے۔ اس عہد کی اس

بے اعتباری ہی کو اگر آج کا فنکار اپنے فن کی اساس بنانے سے آگے نہ بڑھ سکا تو اس کی نہ جانے کتنی کاوشیں
دیا بڑھ ہو جائیں گی

اس اعتباری دھوم و دھڑکوں کی نسل سے ہٹ کر کچھ ایسے بھی خاموشی سے تخلیقی عمل میں مصروف لوگ
ہیں جو صلے اور ستائش سے بے پرواہ ہو کر اس عہد نامہ مہر کا نہر اب ہی اپنے لئے آبِ بقا بنائے ہیں۔ یہی وہ بھی
ہیں جو اپنے معاشرے سے جلا وطنی کی زندگی گزار رہے ہیں۔ ان کی یہ بلا وطنی بڑی حوصلہ شکن اور دل دوز سے
لیکن ہر دور میں کہیں نہ کہیں چونکر یہ روایت عام ہے۔ اس لئے یہ کسی بھی باشعور فنکار کے لئے وجہ ہدیان گویا بھی نہیں
ہے۔ ہمارے ادب میں یہ گروہ بہت مختصر اور گنے چنے افراد کا قافلہ ہے۔ لیکن یہ تعدادی کیفیت کی نوع بھی نئے عہد
کے تقاضوں کو سمیٹنے اور ان پر پورے آنے میں ہمارے لیے وجہ شکنی یوں نہیں ہے کہ عہد حاضر بیک وقت
شدید مطلقانی قوتوں کا عہد ہے جو اپنے سمجھنے والے سے مسلسل آنکھ پھولی کھیلتا ہے۔ مثبت رجحانات اور منفی طرز عمل
کی یہ آنکھ پھولی بڑی عجیب و غریب ہے اس میں امن عالم کی خاطر نقص امن کا کھیل کھیلا جاتا ہے۔ یہاں امن اور تعمیر کی
بنیاد بری پل بھر میں سیلوں زمین کو پانی کر دینے والے مہلک ترین اسلحہ سے کرائی جاتی ہے۔ یہ عہد جو پھول کھلانے کا عمل
سیہیلیائی شعاعوں کے سپرد کر چکا ہے اور مساوات فرد کا اعلان نسل فسادات اور کالے پر گوروں کی بالادستی کے حق
میں توپ و تفنگ کے معانے داکر دیتا ہے۔ یہ عہد فرد کی آزادی تقریر و تحریر کی پشت پناہی زبان بندی کے احکام
سے کرتا ہے یہ وہ عہد ہے جو ہر اٹھتی قدم میں نفی کو اپنی اساس بناتا ہے۔ **CONTRADICTIONARY FORCES** مطلقانی قوتوں

کا یہ عہد ایک ایسا عالمگیر دود ہے جس کے سامنے چھوٹا بڑا ہر معاشرہ بے وجود ہو کر رہ گیا ہے۔ ایسے بے وجود
معاشرہ میں قومی سیاست، قومی اقتصاد، قومی ثقافت اور قومی ادب کا نفرو بے معنی ہو کر رہ گیا ہے۔ آج جہاں جہاں
یہ نفرو اٹھ رہا ہے کہ یہ نفرو نفی سے اثبات کی طرف جانے کے رجحانات پر بننا بندھنے کی سعی لا حاصل ہے۔ کوئی
سمجھتا دایب اس بہانے کو اپنے لئے فکر کا اساسی فلسفہ بنانے اور سامنے پر تیار نہیں ہو سکتا۔ ہماری میاں کی بھی
باشعور نسل نے اس گریز کو اپنانے سے انکار کر دیا ہے۔ ان کے اس انکار ہی میں ان کے عہد کے اثباتی اقرار کا
شعور بھی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ابھی ان آوازوں پر ہمارے معاشرے نے کان نہیں دھرا ہے لیکن اس کا
یہ مطلب نہیں ہے کہ معاشرے کا یہ طرز عمل سدایوں ہی رہے گا۔ آج کی پرندہ راہ پر شور خارجیت اپنے بطن میں
یقیناً ایک گہری باطنیت پال رہی ہے۔ پر شور خارجیت کے اس طلسم نے آج ہماری موی شمع، جھانڈاؤس، اعلیٰ پارٹی
اور گائیڈ کے کی ثقافت کو جو نرم دلی، اور مرخیاں مریخ مزاجی، دلاری اور دلجوئی کے بتاؤں کا استعارہ تھی آج

شکست دے دی ہے۔ ایسے عہد میں چند مدغم آوازیں جن کے گرد چکا چوند روشنیوں اور چنگی لڑنے والی
 بے سنگم آوازوں کا جال ہے، بے اثر اور بے آواز نہیں کہی جاسکتی۔ اونچی آوازوں بھی بے وقار کھوکھلی اور غیر
 معتبر ہوتی ہے۔ آواز کا اعتبار اس کی لکڑا اور جھنکار میں نہیں اسکے لہجے میں ہوتا ہے ہلری نسل کا لہجہ بہت معتبر
 اور باوقار ہے۔ یہ اس عالمگیری نسل کی کڑی ہے جو آج نہیں تو کل اس عہد کی سب سے بڑی، سب سے

باوقار اور سب سے معتبر آواز بننے والی ہے۔

علامتوں کے سرچشمے

ڈاکٹر سہیل احمد

لفظ سمبل (Symbol) جس کے لئے اب اردو میں علامت کی اصطلاح قبول کر لی گئی ہے یونانی لفظ (Symbolon) سے نکلا ہے اور خود یہ لفظ دو لفظوں (Sym) اور (Bolon) کا مرکب ہے پہلے لفظ کا مفہوم ”ساتھ ہونا“ اور دوسرے کا ”پھینکا ہوا“ اچنانچہ پورے لفظ کا مطلب ہوا جسے ساتھ پھینکا گیدا اصل یونانی مفہوم میں اس کا استعمال کچھ یوں تھا کہ دو فریق کوئی چیز مثلاً (چھتری یا کوئی سکہ) توڑ دیتے تھے اور بعد میں ان ٹکڑوں کو دونوں فریقوں کے درمیان کسی معاہدے کی شناخت کا نشان سمجھا جاتا تھا تجارت کرنے والوں میں بھی اس طرح کی چیزیں کسی تجارتی معاہدے کی شناخت اور خرید و فروخت شدہ اشیاء کی تعداد کا تعین کرنے کے لئے استعمال ہوتی تھیں۔ اس طرح سمبل کا مطلب ہوا کسی چیز کا ٹکڑا جسے جب دوسرے ٹکڑے کے ساتھ رکھا جائے یا ملا یا جائے تو وہ اس اصل مفہوم کو زندہ کر دے یا یاد دلادے جس کا وہ شناختی نشان ہے۔ یونانی نفسیات کے مفسر ایڈورڈ۔ ایف۔ ایڈنگر جنہوں نے اپنی کتاب ”ایڈوانس آرکیٹائپس“ مختلف حوالوں سے اس مفہوم کی طرف توجہ دلائی ہے کہ یہ معانی علامتوں کے نفسیاتی معانی کے بھی بہت قریب ہیں کیونکہ علامتیں ہماری اصل وحدت سے ہمارا رشتہ جوڑ دیتی ہیں گویا ہماری ذات کے اس حصے سے جسے ہم فراموش کئے ہوئے ہیں، بلا کر علامتیں زندگی سے ہمارے انقطاع اور ہماری شکستگی کو منسلک کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ ایڈنگر صاحب کی بات سر آنکھوں پر، نفسیات کی اس سچائی سے انکار نہیں مگر کبھی کبھی یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ حرف تہہ خانے کی مرمت کر کے یہ خوش فہمی تو نہیں ہو رہی کہ چھت کا شکاف بھی پر ہو گیا ہے۔

ہو سکتا ہے کہ میری اپنی ذات کی کسی نفسیاتی ضرورت ہی نے مجھے اس طرف مائل کیا ہو مگر کچھ خدہ برتاؤ سے علامتوں کا مسئلہ میری ادبی اور تنقیدی کاوشوں کا مرکز بنا ہوا ہے یہ سفر شاعری کی علامتوں کی تفہیم اور علامتی اظہار کی کمونج سے شروع ہوا خود شاعروں اور نقادوں کے مضامین میں نفسیات اور دوسرے علوم کے جو

جو حوالے آئے وہ اس کھوج میں رہنا بنے اور اس مسئلے کو سمجھنے کے لئے ان علوم کی شاہراہوں کی طرف سے گئے بعد میں داستانوں کے رموز پر کام کرتے ہوئے یہ شاہراہیں قدیم تہذیبوں کی پراسرار کائنات کی طرف بڑھتی گئیں جس طرح شاعروں اور نقادوں کے مضامین نے علامتوں کی تفہیم کے لئے نئے علوم کی طرف رہنمائی کی تھی اس طرح خود نئے علوم کے نمائندوں نے قدیم تہذیبوں کے مطالعے کا چکا ڈالا۔ کیونکہ یہ عالم نتائج جو بھی نکالیں خود انہی تہذیبوں کی طرف رجوع کرتے ہیں سفر و سفر کی کیفیت ابھی جاری ہے اس سفر سے میری اپنی ذات کو کیا ملا اس سے دوسروں کو شدید دلچسپی نہ ہو مگر میرے اپنے لئے یہ سوچنے کی بات مزور ہے کہ میرا سفر جو بعض ادبی اسالیب کو سمجھنے کے لئے شروع ہوا تھا کیا مجھے اس مزدورت سے بے نیاز کر چکا ہے جی نہیں۔ روایتی تہذیبوں کے ماہرین کے حوالے نقل کر کے میں ان تہذیبوں کا عالم نہیں بن جاؤں گا میری کاوشوں کا حاصل یہی ہونا چاہیے کہ میں اس پس منظر کی مدد سے کچھ ادبی اسالیب کے بعض گوشوں کو سمجھ سکوں اپنے بعض مضامین میں میں نے چند علامتوں کو اس پس منظر میں سمجھتے ہوئے جدید ادیبوں کے بعض ردیوں پر اعتراضات کئے ہیں لیکن وہاں مسئلہ علامتوں کی مختلف سطحوں پہنچانے کا تھا سورج کو دیکھ کر آپ موم بتی تو کیا چاند تک کو بھی سورج نہیں کہہ سکتے۔ مگر اندھیرے میں جب روشنی کا کوئی دوسرا ذریعہ نہ ہو تو موم بتی ایک چھوٹا سا سورج بن جاتی ہے جس سے انکار کرنا اندھیرے میں کھوجانے کے برابر ہے۔ روایتی تہذیبوں کے فنکاروں کو جو سورج علاوہ ایک عظیم اجتماعی وحدت کا شمر تھا، اس وحدت سے ٹوٹ کر اپنا سورج تلاش کرنا خود نئے فنکاروں کا اذیت ناک فریضہ بن گیا ہے۔ اس اندھیرے میں انفرادی تلاش کے اس سفر میں اگر کوئی فنکار موم بتی بھی تلاش کر لے تو اس کی ہمت کی داد دینی چاہیے اور کون کہہ سکتا ہے کہ عالمی ادب کے نئے نمائندوں نے تلاش کا یہ سفر نہیں کیا اور کچھ نہ کچھ بنانے کی، ڈھونڈنے کی کاوش نہیں کی۔ ہاں اتنا مزور ہے کہ موم بتی ملی جائے پر سورج کو یکسر بھول جانا بھی درست نہیں۔

ہمارے نئے ادب میں علامتوں کا مسئلہ ابتدا میں جدید شاعری کے حوالے سے پیدا ہوا چونکہ ان نظموں میں ابہام محسوس کیا گیا اس لئے ان کے شارحین نے اس کا جواب یہ دیا کہ ان نظموں کا ابہام علامتوں کی دھیر سے ہے۔ علامتوں کو سمجھ لینے سے یہ ابہام دور ہو سکتا ہے ان علامتوں کی تشریح فرائیڈ

کی نفسیات کی مدد سے کی گئی مگر جب فرائیڈ کا علامتوں کی جنسی سطح تک تخفیف کرنے کا لہر تھی کار خود نفسیات کے نئے مکاتیب فکر کے اعتراضات کی زد میں آیا تو یوگنگ دریافت ہوا۔ ترقی پسند تنقید کا رخ دوسرا تھا

ان کے لئے عموماً نئے ادب کے نمائندوں (میراجی نہ راشد) کی علامتیں تو بہم تھیں یا وہ انہیں ہچکچاہٹ کے ساتھ قبول کرتے تھے مگر ان کا کہنا یہ بھی تھا کہ علامتیں سماجی مفہوم میں استعمال ہوں تو ان کا جواز نکل جاتا ہے یہ نفاذ واقعیت کا مطالبہ کرتے تھے اس لئے براہ راست اظہار قائل تھے چنانچہ فیض ملک کا اسلوب بھی بعض دفعہ اعتراضات کی زد میں آجاتا تھا کہ بات عوام تک پہنچانی ہے مگر استعارے کا سہارا لیتے ہیں خود جو فنکار علامتیں استعمال کرتے تھے وہ بھی گو گو کے عالم میں رہتے تھے اور نہ زیادہ تر براہ راست اظہار اور استعاراتی اظہار کے درمیان بھٹکتے رہتے تھے۔

پھر جدید شاعری کا زمانہ آیا، اب انبیات کے ساتھ ساتھ کچھ لسانی فلسفوں کو علامت کی تفہیم کھٹے استعمال کیا گیا، چونکہ علامت، زبان کا حصہ ہے اس لئے کہا گیا کہ خود نہ بان کی نوعیت پر غور کیا جائے کیسرا اور سوسین لیٹر کے اقوال دہرائے گئے۔ کچھ عرصہ گرما گرم بحثیں ہوئیں۔ پھر کچھ جدید تر شعرا نے استعارے کے خلاف اور براہ راست اسلوب کی حیثیت میں یوں مضامین لکھے جیسے یہ کسی الیکشن کی مہم کا حصہ ہوں دوسری طرف ان کے کچھ ساتھیوں نے انہیں ان کے پڑنے مضامین یا دلا کر لےنے دینے شروع کئے، اب نثری نظم کا دور دورہ ہے۔ نثری نظم میں ابھی عموماً استعارے سے عاری سادہ زبان ایک خاص نوع کی تاثیرت اور جذبات زدگی ابھر رہی ہے اور علامتی اظہار کم ہے۔ لیکن ہے آگے چل کر اس میں بھی اس طرح کی شاعری سامنے آئے گی مگر فی الحال ایسا نہیں چنانچہ علامت نگاری کی بحث پچھلے کچھ برسوں میں علامتی شاعری سے زیادہ علامتی افسانے کے حوالے سامنے آ رہی ہے بلکہ ان افسانوں کے مداح ان کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ نظم معلوم ہوتے ہیں۔ علامتی افسانہ نگاری کے جو جائزے شائع ہوتے رہتے ہیں انہیں دیکھتے ہوئے تو شاید بھی افسانہ نگاروں کو علامتی افسانہ نگار کہنا پڑے اور علامت تو عام بول چال کی زبان کا حصہ بھی ہوتا ہے۔ پھر افسانہ نگاروں کے ہاں کوئی نہ علامت کیوں نہ ملے گی مگر سوال یہ ہے کہ یہ علامتیں آتی کہاں سے ہیں۔ اگر افسانہ نگار اور شاعر اس سلسلے میں لاشعور یا اجتماعی لاشعور کا نام لیں گے اور کہیں گے کہ وہ یہ علامتیں غیر شعوری طور پر استعمال کرتے ہیں مگر یہی تذکار یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ انہوں نے فریڈ اور یونگ کا مطالعہ کر رکھا ہے اور وہ ان علامتوں کے معانی سے باخبر ہیں اور مرسیا اظہار کہتے ہیں ان علامات کو لاشعور کی پیداوار کہنا درست تو ہے مگر اس حد تک جیسے یہ کہا جائے کہ وہ مادام بوداری، ناجائز تعلقات کی پیداوار ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ حقیقت تاویل کی جمالیات میں زیادہ اہمیت کی حامل نہیں۔ اب ڈرائے ادب کی نئی علامتوں کو بھی دیکھتے

چلیں نہ یادہ تر علامتیں قدیم و بوجہ ملائی کہانیوں، لوگ داستانوں یا تاریخی حوالوں کے ذریعے ادب میں وارد ہوئی ہیں جس سے نئے، مفہوم میں انہیں استعمال کیا جا رہا ہے اس کی بات آگے چل کر ہوگی۔ مگر اتنی بات کہی جا سکتی ہے کہ نیا ادب بڑی حد تک پرانی علامتوں کے سہارے چل رہا ہے۔ راشد کی نظم ”سبا دیراں“، ہویا، انظار حسین کی کہانیاں، انور سجاد کے افسانوں میں ہر (پر مکتبہ) سب سے سنڈریلا یا سندباد حاتم اور اسی طرح کے دوسرے کرداروں حوالہ بنانے والی تخلیقات، اسی ذیل میں آتی ہیں۔ تاریخی یا نیم تاریخی حوالوں سے آنے والی علامتیں ہمارے نئے ادب میں بکثرت ہیں پرانی اصطلاح میں اس طرح علامتوں کو تلمیحات کا نام دیا جاتا ہے۔ غزل میں اس ہیئت کے مخصوص تقاضوں کے تحت وہ ایک شعر کے دائرے میں کچھ اشاروں کی مدد سے تفکر اور احساس میں رد و عمل پیدا کرتی تھیں مگر شنوئی اور بعض دوسری پیشوں میں ان تلامذات کو نسبتاً پھیلاؤ کے ساتھ بھی استعمال کیا جاسکتا ہے۔ نئے ادب میں بھی یہ تلمیحات پھیلاؤ اور اختصار دونوں صورتوں میں آتی ہیں مگر بیسویں صدی کے اردو ادب میں اس طرح کی علامتوں سے کام لینے والے سب سے بڑے فنکار اقبال ہیں جنہوں نے ان علامتوں کا ایک وسیع نظام بنادیا ہے۔ اب کائناتی علامتوں کی طرف آئیے۔ سورج، چاند، موسم، شجر، دریا، سمندر، فطرت کی لاتعداد چیزیں رموز کے طور پر بھی استعمال ہوتی آئی ہیں نئے ادب میں بھی جب یہ علامتیں استعمال ہوتی ہے تو وہ نئی نہیں ہوتیں بلکہ پرانی علامتوں کی کسی خاص شکل کے قریب ہوتی ہیں یا ان علامتوں کے متعلقات سے وابستہ ہوتی ہیں مثلاً شجر کی علامت ہے شجر اپنے طور پر بھی علامت ہو سکتا ہے اور اس کے متعلقات (پتے، پھل، شاخیں، تنہا) بھی علامتوں کے طور پر استعمال ہو سکتے ہیں چنانچہ جن علامتوں کو گویا نئی سمجھا جاتا ہے۔ وہ بس اسی مفہوم میں نئی ہو سکتی ہیں جس مفہوم میں فطرت ہر آن نئی ہوتی ہے بعض لوگوں کو نئی ایجادات اور نئی زندگی کی بعض چیزیں نئی علامتیں محسوس ہوتی ہیں اور بعض لوگ اس کی مخالفت کرتے ہیں یہ دونوں گروہ علامتوں کے مرکزی اصول سے ناواقف ہونے کا ثبوت دیتے ہیں جو لوگ بعض نئی چیزوں کو نئی علامتیں فرض کرتے ہیں وہ اس حقیقت سے ناواقف ہوتے ہیں کہ یہ اصولی طور پر کسی پرانی علامت ہی کی کوئی شکل ہیں مثلاً پل کا ریزے شمار گلیوں پر وجود کی دو حالتوں کے درمیان رابطے کے طور پر استعمال ہوا ہے اب اصل چیز تو یہی مرکزی اصول ہے۔ اس کے لئے اگر قدیم زمانے کا کلاسیکی یا رومن کا پل علامت کے طور پر استعمال ہو سکتا ہے تو جدید دور کا کوئی پل کیوں استعمال نہیں ہو سکتا۔ اگر پل نے تصویں میں رخت کی علامت استعمال ہوتی ہے تو جدید زمانے کی کوئی سواری کیوں علامت نہیں بن سکتی ظاہر ہے کہ اصولی طور پر اس میں کوئی چیز مانع نہیں ہو سکتی البتہ وقت یہ ہے کہ قدیم علامتیں وجود کی جملہ سطحوں سے

مربوط ہوتی تھیں نئے زمانے کی چیزیں وجود کے بعض مراحل سے اوپر نہیں اٹھائیں اس لئے جلد ہی ان کا نیا پن دھندلا جاتا ہے اور ان کی آب و تاب مدہم پڑ جاتی ہے روشیک نے کہا ہے کہ ایک زمانہ تھا کہ معمولی سا ہواٹی جہاز گزرتا تھا تو یورپی قصبوں کے لوگ باہر نکل کر اسے ایک بچہ کے طور پر دیکھتے تھے اب ہر چاندیوں کے بعد کوئی نہ کوئی جیٹ لیا رہ ان کے گھروں پر سے گزرتا ہے مگر ان کے اندر کوئی لرزش پیدا نہیں ہوتی دوسری طرف ان کے اپنے ایک نوے میں سوال اٹھاتا ہے کہ ”مہلرز، بادشاہستان،“ کا لفظ کیوں پرانا نہیں ہوا۔ شاعر کے بعد شاعر اسے استعمال کرتا ہے مگر اس کی نازکی ختم ہونے میں نہیں آتی۔ اصل مسئلہ یہ نہیں کہ نئی چیزیں علامتیں نہیں بن سکتیں بلکہ یہ ہے کہ چیزیں وجود کی مختلف سطحوں کو کس طرح جوڑیں تاکہ مکمل علامت کہلا سکیں۔ اسی صورتحال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بعض روایتی مصنفوں نے یہ کہا ہے کہ انسان علامتیں تخلیق نہیں کرتا ان کے ذریعے تبدیل ہوتا ہے۔ علامتیں ہم سے بڑی ہیں کیونکہ یہ وجود کی مختلف سطحوں سے مربوط ہیں اور ہم ان کے ذریعے وجود کی اعلیٰ سطحوں کا ادراک کر سکتے ہیں۔

نئے ادب میں عموماً ہوا یہ ہے کہ قدیم علامتیں الٹ گئیں ہیں۔ زمین بلندی کی طرف نہیں لے جاتا اپنی راستے میں ٹوٹ جاتے ہیں۔ مذہبی اور اساطیری کردار اپنی قوت کھوٹے ہوئے نظر آنے میں سلیمان سربراز ہے اور سبادیراں۔ انسان جانور بن جاتا ہے بھول بھلیاں سے نکلنے کا راستہ نہیں ملتا۔ سواریاں منزل تک نہیں پہنچتی اور زندگی کا شجر ٹنڈل منڈل درخت بن گیا ہے۔ یہ صورت حال نئی تو نہیں قدیم علامتوں ہی کی ایک معکوس شکل ہے جس کا ادراک خود قدیم حکمت میں بھی کیا گیا ہے۔ انسان کو جانور سے افسانہ نگاروں نے تو نہیں بنایا یہ قدیم کہانیوں ہی کا ایک مرحلہ ہی تو ہے۔ بھول بھلیوں میں بھٹنا بھی خود اپنی کہانیوں کا مرحلہ ہے پل سے لڑھک جانے کا منظر دہاں بھی ہے۔ مگر وہاں انسان گبر کر سنبھل جاتا ہے اور ان عبوری مراحل سے نکل آتا ہے۔ نئے ادب میں عموماً یہ مرحلہ مستقل بن جاتا ہے نئے نقاد اس مرحلے کی تشکیل کرتے ہوئے جدید انسان کے روحانی خلا و عظیم معاشرتی انتشار اور کسی مربوط تصور کائنات کے گم ہو جانے کا ذکر کرتے ہیں گویا نئے فنکار اس خلفشار کا عکس پیش کر رہے ہیں مگر براہ راست حقیقت نگاری کے اسلوب کے ذریعے نہیں بلکہ ایک نیم علامتی، پراسرار، دہشت ناک فضا کے ذریعے۔ اس بات میں صداقت موجود ہے اور نئے ادب کی اس نوعیت سے انکار کرنا کسی اعتبار سے بھی درست نہیں۔ جتنے کرب اور اذیت سے نئے فنکاروں نے اس دہشت ناک کی عکاسی کی ہے اس کی خوبصورت مثالیں جدید ادب کے اعلیٰ نمائندوں

ہیہا کی ہیں شاعران علامتوں کے لئے کس طرح کے پیکر تلاش کرتا ہے۔ اس کی مثالیں میکسورسی نے پٹیس کی نظروں کا تجربہ کرتے ہوئے دی ہیں۔ ایک مثال دیکھئے دائرہ اکثر دوائی دستاویزات میں تکمیل اور وحدت کی علامت ہے اور یہ بھی علامت کے طور پر ادب میں استعمال ہو سکتا ہے۔ خود پٹیس نے علامت کی اس اقلیدھی شکل کو بھی استعمال کیا ہے۔ اسی علامت کی ایک شکل انڈا ہے جو دائرے سے مشابہ ہے اور یہ بھی تکمیل اور وحدت، بلکہ خاتی وحدت تک کو دکھانے کے لئے استعمال ہوا ہے۔ یہاں یہ بھی دیکھئے کہ علامت غالب کے ہاں کئی بار آئی ہے اور غالب وحدت الوجود کے بیان میں کتنی دلچسپی رکھتے تھے (دائرے اور انڈے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ دائرہ ایک تجربیہ شکل ہے اور انڈے میں یہ شکل جستم ہو گئی ہے۔ پٹیس نے اس شکل کو بھی کئی جگہ خوب صورتی سے استعمال کیا ہے۔ مگر یہ شکل بھی تجربہ سے ذرا ہی دور ہے۔ میکسورسی کا کہنا ہے کہ تیسری سطح وہ ہے جہاں پٹیس نے اس علامت کے لئے ایسے پیکر ڈھونڈ لئے ہیں کہ علامت کی یہ سب شکلیں اس میں موجود ہونے کے باوجود یہ ایک نئی شکل بن گئی ہے اور یہ اس کی نظم و بانظمین میں ہوا ہے جہاں یہ علامت اعلیٰ فنی قوت سے استعمال ہوئی ہے۔ علامتی فنکار کا حقیقی منصب یہی ہے کہ وہ اپنے دور میں ان علامتوں سے رابطہ قائم کر کے ان کے لئے تازہ اور مناسب پیکر تلاش کرے۔ ظاہر ہے کہ یہ پیکر کسی مصنوعی طریقہ سے نہیں متخیلہ کی قوت اور بہت سی دوسری چیزوں کی مدد سے آئیں گے جم میں سے جو شاعر علامتوں سے دلچسپی رکھتے ہیں (میں خود کو بھی انہی میں شامل کرتا ہوں) ابھی تک عموماً علامت کا بیان کرتے ہیں ان کے لئے تازہ پیشہیں حاصل کر کے انہیں ایک نئی شکل دینے پر قادر نہیں ہوئے) مگر یہ احساس تو ہم میں ہونا چاہیے کہ فنی طور پر ہم ان علامات کو کس طرح استعمال کر سکتے ہیں۔ قدیم داستانوں میں مد ظہم، کائنات کی علامت ہے۔ مگر دیکھنے کی چیز یہ بھی تو ہے کہ اس مد ظہم کا بیان کس کس انداز میں کیا گیا اور اس کی جزئیات اور تفصیل کس کس طرح بیان ہوئیں۔ کائنات میں جتنی تازگی اور جذبات شروع ہے۔ اس کے لئے مناسب طرزِ اظہار تلاش کئے بغیر کیا مد ظہم کی علامت اتنی مؤثر ہو سکتی تھی۔ کافکا کا بطریقِ مد یا کاسل، کتنی بڑی علامتیں ہیں۔ مگر کافکا مقدمے یا قہر کی جھوٹی جھوٹی مد مرہ تفصیلات کس طرح بیان کرتا ہے اور وہ اپنے طور پر کتنی جان دلا رہا ہے۔ کافکار کے اکثر مقلدوں نے فوری نقایا کسی علامت کو توڑ لیا مگر کافکا کا بیان یہ انہیں کچھ سکھا سکا۔ چنانچہ ان کی قہر میں سکڑی ہوئی لگتی ہیں۔ ہمارے نئے افسانوں کا بیان یہ خود نئے نقادوں کی مانند ہیں چند افسانوں کو چھوڑ کر، کمزور ہے اور چند اشارے سے پھیلا دیئے جاتے ہیں۔ چنانچہ بعض نقاد یہ بھی کہتے ہیں کہ ان کی تحکیم افسانوں کی طرح نہیں نظم کی طرح کرنی چاہیے۔ وجہ یہ کہ ان میں علامتیں اور استعارے استعمال ہونے لگی ہیں

اعلیٰ جدید ناولوں اور افسانوں میں یہ اسلوب کس پھیلاؤ سے استعمال ہوا ہے۔ اس سے یہ نقاد آنکھیں بند کر لیتے ہیں اور مزایہ کے حوالے جو اٹیس ہی کے دیئے چلے جاتے ہیں کہ جس نے نیند جیسی لاشعوری کیفیت کے اندر رونما ہونے والے عمل تک کی جزئیات اتنی باریکیوں سے دکھا دی ہیں کہ اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔ اور وہ کے علامتی یا نیم علامتی افسانوں میں بھی جو اچھی مثالیں ملیں گی ان میں کسی نہ کسی طرح بیانے کی طاقت موجود ہے۔ انتظام حسین کی کہانی ”زرد گٹا“ میں صدقیا کے ملفوظات کے اسلوب کی پیروی کی گئی ہے۔ یہ اسلوب فنی قوت سے بیان میں آیا ہے۔ جس کے ذریعے سے ہم جدید زندگی کی بعض صورتوں کی پہچان بھی اس میں کر سکتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی خوب صورت کہانی ”ملفوظات حاجی گل بابا یکتاشی“ میں تو بہت سی روایتوں کو ملا دیا گیا ہے۔ جن کے ذریعے اصل اور بہرہ و پ کے جدید باقی تعادم کو بڑی ذلتی سطح پر پیش کیا گیا ہے۔ مگر مؤثر بیانے ہی نے اس کا تاثر میں اضافہ کیا ہے۔ سریندر پرکاش کی بعض کہانیوں میں بھی اس تاثر کو دیکھا جاسکتا ہے۔ بیانے کے وہ صورت مزور بدل گئی ہے۔ جو حقیقت پسند ناول اور افسانے میں تھی۔ مگر نئے فنکاروں نے اسے جن نئی صورتوں میں پیش کیا ہے۔ اسے بھی سمجھ لینا چاہیے۔ جو لوگ افسانے یا نظم کے پیکروں کو محض لاشعوری پیکروں کی طرح سمجھتے ہیں انہیں یہ معلوم ہونا چاہیے کہ ان نئی چیزوں کی نظم یا افسانہ بننے سے پہلے اہمیت یقیناً ہوگی مگر نظم یا افسانے میں وہ تنظیمی تصور بھی زیادہ اہم ہوتا ہے جو ان چیزوں کو ایک مربوط شکل کرتا ہے۔

آپ نے دیکھا۔ صرف علامتوں تک پہنچ جانا ہی کافی نہیں۔ جب تک ان ان علامتوں کو اپنے وجود میں زندہ رکھیں اور ان کے ذریعے فطرت اور اپنے رویہ کے درمیان ایک اشتراک نہ ڈھونڈ سکے۔ بات نہیں بنتی اسی لئے کتھلین رین کا کہنا ہے کہ صحیح معنوں میں ایک دشمنی ہی علامتی ادیب ہو سکتا ہے۔ چاہے یہ علامتیں اسے خواب کے راستے سے ملیں، دن سپنوں میں ملیں، یا مراقبے کی کیفیت میں (مگر

چاہے یہ شعوری طور پر اسے روانتی و متادیزوں کے مطالعے کے ذریعے سے ملیں) کتھلین رین کہتی ہے کہ علامتوں کا یہ مرحلہ تو سمجھنے کے لئے ہے اور کسی کی انفرادی میراث نہیں۔ اصل مسئلہ تو ان کا منہ ہدہ ہے۔ یہ علامتیں عام طور پر فطرت کی اشیاء میں ظاہر ہوتی ہیں۔ مگر اس ظاہر کو باطنی جوہر سے ہم آہنگ بھی کرتی ہیں کتھلین رین کہتی ہیں بعض علامتیں کئی شاعر یا مصور کے باطن میں خاص طرح زندہ رہتی ہیں۔ یوں سمجھئے کہ شاعر اور مصور یوں تو بہت سی علامتیں استعمال کرتے ہیں۔ مگر کوئی ایک خاص علامتی موضوع اپنے متعلقات کے بارے میں سمیت ان کے رویہ پر مستقل چھانے رہتے ہیں۔ کتھلین رین کئی مثالیں پیش کرتی ہیں۔ ان کا تعلق چند مثالیں یہ ہیں۔

ملٹن کے ہاں فردوس اور اس کی گمشدگی۔ شیلے کے ہاں، نادر، مادر یا کشتی اور سمندری سفر ٹیلیس کے ہاں روح کا سفر نہیں بلکہ روح کی ہجرت جو ہنس اور دوسرے پرندوں کی علامتوں میں ظاہر ہوتی یا کچھ کونیاتی دلیلا لائیں۔

کیتھلین رین اپنے بارے میں بھی بتاتی ہیں کہ ”شجر حیات“ کا موضوع کس طرح ان کے لئے روحانی مسئلہ بنا رہا۔

یہاں اگر شاعروں کے درجات اور حقیقی علامت نگاری کا سوال نہ اٹھایا جائے تو جدید ادب و ادب سے بھی اس طرح کی کئی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ انتظار حسین کے ہاں بستی ”اور بستی سے ہجرت“، مستقل موضوع ہے۔ یہ بھی دراصل ماخذ اور اس سے دوری کے مترادف ہے کچھ عرصہ وہ ”تبدیلی قالب“ کا رویا لے کر بھی چلے۔

ناصر کاظمی کی شاعری میں ”قافلے“ اور ”سنان شہر“، میر نیاذی کے ہاں ”دوبابہ بہت پھیلا ہوا ہے“ مگر ایک عرصے تک وہ ”آسیبی بستی“ اور عذاب کی زد میں آنے ہوئے شہر کے رویا میں رہے۔ جیلانی کاظمی کی شروع میں شاعری میں ”انری یا کائناتی وحدت“ کا رویہ ہے۔ اس فہرست کو اور آگے بھی پھیلا دیا ہے مگر دیکھنے کی اصل چیز تو یہ ہوگی کہ کوئی فنکار اپنے اس رویہ کو کس حد تک وسعت دے گا۔ اور کس پیرائے میں بیان کر سکے گا۔

اب ایک سوال یہ رہ گیا کہ علامتوں کی تشریح کس طرح ہوگی۔ بعض نقادوں نے تو خیر یہ بات سن لی ہے کہ اگر علامتوں کی تشریح کر دی جائے تو وہ نشان بن جاتی ہے اور اپنی قوت کھو بیٹھتی ہیں۔ مگر لطف یہ ہے کہ یہ بات نقل کرنے کے بعد وہ مصنفوں کے صفحے علامتوں کی تشریح پر لکھتے چلے گئے ہیں اور جن عالموں کی وساطت سے وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں۔ خود وہ بھی ہر علامت کی تشریح کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کیا اس کا مطلب یہ لیا جائے کہ یہ سب لوگ ”علامتوں“ کو ”نشان“ بنانے کا فریضہ ادا کر رہے ہیں۔ حقیقی علامت چونکہ وجود کی سب سطحوں سے ہم آہنگ ہوتی ہے۔ اس لئے تشریح کرنے سے اس کی حالت ختم نہیں ہوتی۔ تشکیل بلکہ (جو انگریزی تکنیک کے طور پر اپنا خاص کردار رکھتی ہے) تو تجربہ اور تجسیم کے درمیان منطقی سارے ربط ہوتا ہے مگر علامتوں میں ایسا نہیں ہوتا۔ اس طرح نئی تنقید کا ایک مقبول تصور یہ بھی کہ ”صفحے“ سے باہر نہ نکلا جائے۔ مگر جب یہ نقاد نئے شاعروں کی علامتوں کو سمجھنے نکلتے ہیں۔

تو مختلف چیزوں سے ان کا رشتہ جوڑنا پڑتا ہے۔ چاہے وہ سیاسی فکر ہو یا یونگ کی نفسیات۔ سرریسٹوں تک نے علامتوں کے معنی سیاسی فکر کے حوالے سے مرتب کئے ہیں۔ بعض نقاد چونکہ علامتوں کو محض سانی عمل کا حصہ سمجھتے ہیں اور اسی کو ادبی حوالہ قرار دیتے ہیں اس لئے برابر ٹسٹوکل کی بات یاد آتی ہے وہ میٹیس کی علامتوں کا فلسفیانہ تجزیہ کرتے ہوئے منطقی اثباتیت پسندی کے زیر اثر نقادوں (غور و جہاد) نئے نقادوں پر بھی اس مکتب فکر کے اثرات ہیں) کی اس بات کا جواب یوں دیتے ہیں کہ اگر ادبی نقاد کے دیکھنے کی چیز یہی ہے تو یہ بھی بنیادی طور پر ادبی تنقید کا نہیں فلسفہ ان کا موضوع ہے۔

اسی طرح اکثر نقاد کہتے ہیں کہ علامتوں کی سمجھ تشریحیں کسی زکسی حد تک درست ہیں مگر یہی نقاد مابعد الطبیعیاتی سطح سے بہت گھبراتے ہیں۔ حالانکہ اس اصول کے تحت تو انہیں کسی تشریح سے نہیں ڈرنا چاہیے اس سلسلے میں زیادہ سلف اس وقت آتا ہے جب وہ یہ کہتے ہیں کہ نئے شاعروں اور ادیبوں کی علامتوں کو سمجھنے کے لئے کہ ان کے ”نظام فکر“ کو سمجھا جائے اور اس کے ساتھ ہی پرانے ادب کی تشریح اپنے ”نئے حوالوں“ سے کرنے پر مہر نظر آتے ہیں ان چیزوں کو کیوں اس نظام فکر سے مربوط کر کے نہ دیکھا جائے جن کا وہ حصہ ہیں؟ کیا یہ طریق کار ان کے اپنے متعین کردہ اصول کے منافی ہیں۔

اصل بات یہی ہے کہ یہ نقاد مادیت کے حصار سے باہر نہیں نکلتا چاہتے۔ اس لئے جزوی شکلوں کو کلّی شکلیں قرار دینا چاہتے ہیں۔ جزوی میں بھی کل دیکھنا جاسکتا ہے مگر کل کا تصور ہوتی ہے مابعد الطبیعیاتی فکر اسی کل کا احساس دلاتی ہے۔ اسی لئے مابعد الطبیعیاتی روایت علامتوں کی تشریح کے نئے مکاتیب فکر کی طرح علامتوں کی تخفیف نہیں کرتی علامتوں کا رشتہ ان سے بالاتر حقائق سے جوڑ دیتی ہے۔ مضمون کے شروع میں میں نے اٹیڈ مگر صاحب کی بات نقل کی تھی کہ علامتیں تضادات کو ختم کر کے وحدت کو حاصل کرنے میں مدد کرتی ہیں مابعد الطبیعیاتی سطح نفسیاتی وحدت سے کہیں اور پر جس روحانی وحدت کی طرف اشارہ کرتی ہے، اگر مخصوص تہذیبی صورت حال کی وجہ سے ہمارے فنکار اس کی طرف مائل نہیں تو ذہنی کسی مضمونی طریقے سے انہیں اس طرف مائل بھی نہیں کیا جاسکتا یہ تو ان علامتوں سے اپنے رویہ میں تعلق قائم کرنے اور انہیں اپنے وجود میں محسوس کرنے کی بات ہے مگر علامتوں کے سرچشمے سے تعلق پیدا کر کے وہ ان سطحوں کو کچھ نہ کچھ سمجھ سکتے ہیں۔ جن پر وہ اس وقت کھڑے ہیں نئے فنکاروں کی حکایات، اسالیب اور اسی طرح کے دوسرے سرچشموں سے دلچسپی جو اس وقت زیادہ تر اسالیبری صورت حال کو محسوس کر کے دیکھتی ہے شاید آگے چل کر انہیں

یا بعد میں آنے والوں کو اعلیٰ سطحوں کی طرف لے جائے۔ یہ اس لئے بھی کہا جاسکتا ہے کہ نئے علوم (جنہوں نے
اس صودت حال کو معکوس کر دیا تھا) حتیٰ کہ سائنس تک کسی نہ کسی انداز میں وحدت کو حاصل کرنے کی کوشش
کر رہے ہیں۔

یہی ورق تمام ہوا مگر میرا سفر تو ابھی جاری ہے

خارجی حقیقت نگاری اور شعری سچائی

ڈاکٹر ایوب مرزا

ایک مخصوص سماج میں ایک مخصوص وقت میں انسان کئی انوکھے تجربات سے گزرتا ہے۔ یہ تجربات معاشی، سماجی اور سیاسی نوعیت کے ہوتے ہیں۔ ایسے مخصوص معاشرے کے منتخب لمحے کا تجربہ شاعر کے ذہن کو جلا بخشتا ہے اور اس کے تخلیقی حساس ذہن کے لئے جھیز کا کام کرتا ہے۔ ایسی سوسائٹی ممکن ہے اس وقت پر امن طور پر انسانی ارتقاء کی کسی بلند و ارفع منزل کی جانب ارتقاء پذیر ہو اور یہ بھی ممکن ہے یہ خاموش ارتقائی سفر کسی سیاسی، سماجی اور معاشی اہم موڑ یا منزل پر پہنچ کر چشم بینا کے علاوہ عوامی سطح پر بھی عیاں ہو۔ یہ بھی ممکن ہے کہ سماج ایک مکمل گھبریتا میں ہو اور اس اھتال پھل میں زندگی کی مردہ اور دیرینہ روایات اور اقدار کو نئے سرے سے جانچنے پر کئے اور مقرر کرنے کا عمل تیز تر ہو۔ اور یہ بھی ممکنات میں سے ہے کہ مردہ اور پرانی اقدار کو سرے سے رد کر دینے کے جراثیم معاشرے میں کھلبلا رہے ہوں۔ انہیں نیست و نابود کرنے کے خیالات جنم لے چکے ہوں۔ ایک انوکھی بغاوت سراٹھار ہی ہو، عقلیت پسندی، فطرت پسندی اور روحانوی دور کے بعد دیگرے اپنے مخصوص ادوار میں اس نوع کے حادثات اور تجربات سے گزر رہے ہیں اور ان ادوار کے شعرا و کرام نے اپنے کلام میں اپنے باغیانہ رجحانات اور رویوں کا برملا اظہار کیا ہے، امریکہ اور دیگر ترقی یافتہ ممالک میں جہاں اقتصادی ترقی کی رفتار پر بیٹھ کر سماجی اور سیاسی زندگی ارتقاء کی لگائی تھامے پے درپے ایسے محسوسات اور تجربات کے ارتقائی گھوڑے کے ساتھ مجھستے رہے ہیں وہ ادبا اور شعرا و کرام یا تو قدیم روایات کا کفن نما لبادہ اوڑھ کر لیٹ گئے یا وہ ان سے باغی ہو گئے اس تبدیلی میں شعور اور تحت الشعور دونوں کا عمل کار فرما ہوتا ہے۔

یا پھر ایک نئی طرز کی تبدیلی معاشرے میں سراٹھار ہی ہو۔ میری مراد اس جدوجہد سے ہے جو معاشرے میں کسی فوری مثبت تبدیلی لانے کی ضرورت دہی ہو بلکہ اس کے لئے سرگرم عمل بھی ہو دراصل سماج میں اب انسان کے باہمی رشتوں کا واضح طور پر پایا جانا بحث کی حدود کو عبور کر چکا ہے۔ ان رشتوں کی اصل بنیاد زمین اور سیم و زر کی پیداوار اور ترسیل

سے ہے۔ اس میں ملک و ملت، رنگ و نسل اور مختلف مذاہب کے پیروں بھی آتے ہیں) یہ مثبت تبدیلی انسان کے باہمی رشتوں میں تبدیلی کی داعی ہو۔ دولت پیدا کرنے اور پھر اس کے منصفانہ ترسیل و تقسیم کا مسئلہ انسانی معاشرے میں ہمیشہ کلیدی حیثیت کا حامل رہا ہے۔ یہی مسئلہ فقہ و سیم و زر انسانی زندگی کی ناہمواریوں اور کلفتوں کا منبع رہا ہے۔ اسی سے معاشرے میں امن و سکون تہ و بالا ہوئے ہیں اور تاریخ شاہد ہے کہ ایسا غیر منصفانہ رویہ یقیناً سماج میں ابتری اور افلاس کی اس بیکراں فضا میں زندگی میں ناہموری، ذہنوں میں مختلف النوع احساسات کو جنم دیتی ہے۔ شعرا و کرام اور ادبا کو اس کا ادراک جب ہوتا ہے تو ایک تڑپ پیدا ہوتی ہے۔ کبھی یہ تڑپ محض ایک سسکی بن جاتی ہے۔ امدت کے ضمن میں جہنم لینے والے احساس کے پودے تلے سماجی شعور مشکل سے پنپ پاتا ہے اور وہ شعرا و کرام جو اس شعور کا ادراک اور تاریخی عوامل پر گہری نظر رکھتے ہوئے شعری عمل میں اپنے شعور اور احساس کی ناز کی تکمیل کرتے ہیں سماج اور زمانے میں سرخرو ہوتے ہیں۔ معاشرہ ان سے اسی ہیچ اور طرز کے کلام کا متقاضی ہے۔

وہ شعرا و کرام اچھے لگتے ہیں جن کا کلام اس حقیقت سے زندہ ہے جو عاقدانہ زندگی کی غریب تناؤں اور غلام کی محسوس خواہشات پر پورا اترنے کی جسارت کرتے ہیں اور جو اپنے گرد و پیش میں سانس لیتے ہوئے علوم کے جذبات اور محسوسات کی شدت کو اپنی رگوں میں بھر لیتے ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ علوم اپنے جذبات اور احساسات کا کھلم کھلا اظہار بھی کریں لیکن یہ ناممکن ہے کہ وہ ان سے کلیتاً علیحدہ ہوں۔ لہذا ایک ناخن شاعر کو احساس اور جذبات کی اسی نیم خفتہ آہٹ میں گھونسنے کی اجازت بھی مل سکتی ہے جب وہ اپنے شعور اور تصور کے بل بوتے پر ان جذبات اور احساسات کو ذرہ ذرہ بے بلکہ انہیں اپنا لے اور ان کے ہم رنگ ہو جائے۔ انہیں اپنے تصور میں موکرا میٹ کر شاعرانہ ترکیب اور الفاظ میں ملبوس کر کے منہ شہود پر لائے، نقطہ نظر کے ایسے پیکر ترانے جو معاشرے کی عورت اور کلیت سے ہم آہنگ اور ہم رنگ ہوں جیسے اشعار اس کی اپنی جسم و روح کی گہری حقیقتوں سے جہنمے رہے ہوں۔

اگر آپ سماجی حقیقت پسند نہیں ہیں اور اگر آپ کے اظہار حقیقت سے آپ کی سوسائٹی اور اس دور کے مسائل اور کلفتیں اور راحیتیں یکسر غائب ہوں تو پھر یا تو آپ مطلوبہ حیات سے علیحدہ ہیں یا پھر ایک پالاک چلباز ہیں، یا پھر دونوں ہیں جو یقیناً ایک انتہائی بد صورت اور مذہوم صورتحال ہے۔ کوئی شاعر اسی لئے دل پسند اور ہر دلعزیز ہونے میں میرا ایمان ہے جو لفظ بھی ہماری گفتار سے سامعین تک پہنچتا ہے یا غلبہ تحریر میں آکر قاری کی نذر ہوتا ہے اس میں کسی دیکھی بشر کے لئے کچھ نہ کچھ مفہوم و معنی کا ہونا لازم ہے لیکن یہ بشر کون ہے؟ میرے نزدیک یہ بشر کلفت زدہ انسانوں کا اور مصیبتوں کے جال میں جکڑے ہوئے مذہب حال انسانوں کا ہے۔ یہ دیکھی اور

بے حال انسانیت کا وسیع و عمیق سمندر ہے لیکن میں کسی ریغدمر کا ردل ادا کرنے کا اہل نہیں ہوں۔ میں ایک طرف تو اس دکھی انسانیت کے سمندر میں غربت کی شنگی ذلالت کے بارے میں اپنے محسوسات کو تلم بند کرتا ہوں، تو دوسری جانب ان قوتوں کے ہیما نہ روئیے کو احاطہ تصور میں لانے کی سعی کرتا ہوں۔ میں جو دیکھتا ہوں وہی دکھانے کی کوشش کرتا ہوں۔ نشاندہی کرنا کو کافی نہیں ہوتا مگر اب اس سے ہوتا ہے محض *PASSIVE* تماشین ہونا کون پسند کرے گا؟ ہمارے ارد گرد جو کچھ ہو چکا ہے، جو کچھ ہو رہا ہے وہ ہمارے منزلے اور ماحول کا ایک حصہ ہے۔ میں بھی اسی کا حصہ ہوں۔ اس سے جدا ہو کر وجود مہمل ہوتا جا رہا ہے۔ اس ماحول کا درد میرا درد ہے اس ماحول کی ہنسی میری ہنسی ہے۔ یہ لبر واقف ہے کہ جب آنکھ دکھتی ہے تو فطری طور پر سارا جسم تڑپ اٹھتا ہے، ہر عضو جاگ اٹھتا ہے۔ اور جب بچھو کاٹتا ہے تو اس کے زہر کے اثر سے تڑپنے والے ہر پٹھے ہر رگ و پے کا احساس درد ایک طرف اور ڈنک لہراتے معزز بچھو دوسری طرف، دونوں حقیقت نگاری کے متقاضی ہیں۔ ان حالات میں آپ کو طرفداری کے جوہرے میں ٹکنا ہی پڑتا ہے۔ اپنی سمت کے تعین سے معز نہیں ہے۔ دکھی انسانیت کے گہرے سمندر میں بامقصد طور پر کود جانا پڑتا ہے۔ یہاں لائف بلیٹ باندھنے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ میں زہر زدہ تڑپتے ہر پٹھے میں سرایت کے زہر کو چوس کر قحوک دینے کو اصل ایمان سمجھتا ہوں۔ تنہ ہوئے پتھروں میں مصنوعی اور عارضی سکون اور آرام کا انجکشن لگانے سے بہتر ہے کہ اپنے علم و ادراک سے ایک ہم گیر یگانگی کا فضا کو جنم دینے میں شاعر میدانِ عرفان میں اپنے قلم کے گھوڑے سر پٹ دوڑائیں۔ میں بچھو کے وجود سے بھی واقف ہوں۔ وہ بھی ایک حقیقت ہے اور حقیقت نگاری کا مقتضی ہے۔

یہ سوال بھی اٹھا کہ شاعر کس کے لئے لکھتے ہیں۔ اگر قاری اور سامعین عوام ہیں تو پھر یہ انہیں مزید ہی ہے کہ لکھنے والوں کو اپنے قاری اور اس کے ماحول سے کلی واقفیت ہو۔ ظاہر ہے کہ پس ماندہ ممالک میں عام قاری کی ذہنی سطح پست ہوتی ہے۔ اس کی وجوہات میں جاننے کی چنداں ضرورت نہیں۔ اپنے عوام کو بلند کرنے کے لئے یا اوپر اٹھانے کے لئے آپ کو لامحالہ نیچے جھکنا پڑتا ہے اور ان کی سطح تک نیچے جانا ہوگا۔ زمین یوں اندھے پڑے ہوئے بے خبر قاری کو آپ ہمتی پر بیٹھ کر نہیں اٹھا سکتے۔ آپ کو نیچے اتر کر اس کی سطح تک آنا ہوگا۔ اس کے احساسات کو سمجھنے کے لئے اپنے علم و عرفان کے دزدی پٹارے کو اتار کر الگ رکھنا ہوگا اور اپنی حیات کی سطح کو شعوری طور پر اس کے ساتھ منطبق اور ہموار کرنا ہوگا۔ تاآنکہ تبادلہ تجربات اور جذبات کا احساس باآسانی دواں دواں ہو۔ یعنی یہ واضح ہے کہ آپ کو اپنے بلا تر شعوری ادراک کے بادے کو جھٹک دینا ہوگا۔ بقول شخصے اگر آپ

پانی سے بھری پالٹی کو زمین سے اٹھانا چاہیں تو آپ کو جھکنا ہی پڑے گا۔ " ایسی پستی میں حقیقی آسمانوں کو چھونے والی بلندی ممکن ہے۔ یہ بات ہر رکھنے والے کی سنجیدہ توجہ کی مستحق ہے۔ یہاں ایک اور مسئلے کی طرف اشارہ ضروری ہے۔ وہ یوں کہ تاریک ترین راتوں کی ایک سیاہ رات میں آپ ایک کالی بلی کو جو آپ کے کمرے کے سیاہ ترین گوشے کا سیاہی میں دبکی بیٹھی ہے کیسے پکڑیں گے؟ ظاہر بات ہے ایسے حالات میں آپ آنکھوں پر سیاہ چشمہ ہرگز نہیں پہنیں گے۔ لہذا ہر صورت میں اپنے گرد و پیش میں رونما ہونے والے واقعات اور ہر قسم کے حالات سے باخبر اور جو کس بہ ہذا ذہن ضروری ہے۔ آپ کے REFLEXES اور پھر RESPONSES کو باعمل کر کے کاپ کے اندر درجہ اتم صلاحیت موجود ہونا چاہیے۔ ان کی سمت قرار پانی ضروری ہے۔ ایک فعال مثبت سمت! انسان کے اعلیٰ و ارفع آدرش کو بلند کرنے کے لئے عمل ہی ایک فعال اور سودمند ذریعہ ہے اور آدرش، امن، آسشتی، ایگانگی اور ایک لائش سے آزاد ماحول سے ہٹ کر اور کیا ہو سکتا ہے۔

اٹھارویں صدی کی عقلیت، انیسویں صدی کی رومانیت اور پھر فطرت پسندی اور حقیقت پسندی کے عروج اور زوال سے ہر نکتہ در باخبر ہے اور کلاسیک سے لے کر سماجی معروضی حقیقت پسندی تک کے سفر میں ہر کھنچ مقام اور منزل پر محنت و اور نامور ادیب کے سفروں نے سبب میل قائم کئے۔ اس ارتقائی سفر سے بھی ہم سخن خوب آشنا ہیں۔ پرانی روایات سے یکسر بغاوت کا پیدا ہو جانا اور نئی طرز سخن کا نئی اقدار کو تخلیق کرنے میں بعض ادبا اور شعرا کرام نے دیانت داری کے ساتھ کام کیا ہے۔ میں "ہر جدت باز گشت سے بہتر ہے" سے متفق نہیں ہوں روایت اپنی ایک مسلم وثابت ماہیت کا مالک ہے اور وہ جہاں پرانے سماج کی قدیمی رسوم و قیود کے مزار سے جنم لیتی ہے وہاں وہ آنے والے زمانے کے لئے ہر قربان گاہ پر اپنی ذات کا میدان دینے کے واسطے تیار رہتی ہے کسی نئی ہیئت یا تجربہ کار روایات مقدس سے ہٹ کر کایا ب ہونے کا خواب شرمندہ تعبیر نہیں ہو سکتا۔ اجتماعی سوچ اور فکر انفرادی خرد سے زیادہ اہم ہے اور اجتماع تغیر کی لپیٹ میں ہے۔ معاشرے کے بدلے ہوئے سیاسی اور اقتصادی حالات میں افراد کی مجموعی قیمت اور خرد و دزل تغیر پذیر ہوتے ہیں لیکن نئے خیالات اور تصورات کی شیرازہ بندی میں گذرے زمانے اور حالات کی نیک اور اعلیٰ اقدار کو یکسر رد کر دینا دانش مندی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ جمعی کہیں جا کر تحریروں میں، اشعار میں اور کلام کے مفہوم میں تاریخی ابلاغ پیدا ہوتا ہے۔

ارتقائی یا ارتقائی حقیقت پسندی کو ہر طور RECIPROCAL ROMANTICISM کے ساتھ یکجا کرنے سے گریز نہیں کرنا چاہیے۔ اس عمل سے حسن نکھر رہا ہے۔ زندگی کی بھرپور حقیقت پسند اور عکاسی، معروضیت

اور دیانت داری کا دامن تھام کر عکاسی کرنا کارِ مشکل ضرور ہو سکتا ہے مگر ایسا کرنا ہی پڑتا ہے۔ ایسی عکاسی کا مستقبل میں دور تک گہری دور اندیشی سے خیمین یاب اور مریض ہونا بہت ضروری ہے۔ ان دونوں میں چرلی دامن کا ساتھ ہے ورنہ سلج میں بکھلا ہوا پتھر مرید بکھر جائے اور انسانی زندگی کا حسنِ ریا کے بد زیب اور پر فریب اندھیروں میں سیاہ ہو جائے گا اور معاشرے میں جنم لینے والے خواب جو کسی نہ کسی حقیقت کی کوکھ سے ہی جنم لیتے ہیں بکھر کر ٹوٹ جائیں۔ سچائی کے پرستاروں اور جستجوئے حق کے دیوانوں کے لئے اس راستے سے انحراف کرنا خاصا ضرور رسال ہوتا ہے۔ میرے خیال میں صرف اور صرف خارج کا داخلی احساس پر اثر و عمل ہی قطعی ستارہ قرار پاتا ہے۔ اس پر اب بیسویں صدی کے اواخر میں حجت نہیں ہونا چاہیے۔ جسم و روح میں حق تعالیٰ پیدا کرنے یا اسے گہری نیند سلا دینے والے حقائق اور واقعات سے نظریں چرا کر زندگی کی پُر تپش شاہراہ سے گزرنا ممکن نہیں ہے ایسی سچی محض بدعتی یا فاجر العقلی کی غلامی کرتا ہے۔ اس میں اختلاف کی گنجائش نہیں ہے کہ معروضی حقائق ذہن پر اثر انداز ہو کر اسے ایک سانچے میں ڈھال کر احساسات کو جنم دیتے ہیں۔ یہی احساسات اپنے انداز میں پھر عملیات کی ذہنی کیمیکل لیبارٹری میں خیالات کو جنم دیتے ہیں جو خارجی دنیا اور حقائق پر اثر پذیر ہوتے ہیں۔ یہ باہمی ارتباط اور عمل یقیناً صحت مند ہوتا ہے اور انسان کی زندگی میں سوچ بوجھ اور عقل و دانش میں صحیح اور بھرپور ہم آہنگی پیدا کرتا ہے اس عقل و دانش اور فہم و فراست سے شاعر حسین اور گیتوں سے رچی بسی شاہراہ پر آگے ہی بڑھتا جاتا ہے۔ خیالات کے چشموں کا منبع ہر حالت میں زندگی کی نرم گداز مٹی سے پھوٹتا ہے۔ زندگی کے آبِ رواں سے ہی خیالات کے گل و گلزار پیدا ہوتے ہیں اور رنگ و بون پھوٹتے ہیں۔ یہی گل و گلزار زندگی کے حسن کو نکھارتے ہیں۔ شاعر اسی زندگی کا حصہ ہیں۔ ان کی تحریریں اگر اسی کا پرتو نہیں تو وہ غیر سے دور ہوں گے۔ زندگی اور اس کے حقائق سے انحراف کفرانِ نعمت ہے اور اس کی صحیح عکاسی اور ترجمانی سے احتیاط یا پرہیز گناہ ہے۔ متحرک زندگی کو جھٹلایا نہیں جاسکتا کہ یہی سب سے بڑی حقیقت ہے۔

جدید ادب میں سچ بولنے کی روایت

محمود واجد

سچ بولنے کے لئے جتنا حوصلہ چاہیے سچ بات برداشت کرنے کے لئے اس سے زیادہ ظرف کی ضرورت ہے۔ شائد جب کہا تھا کہ لوگ سچ بات پر سب سے زیادہ چونکتے ہیں تو اس کے معاشرے نے اسے اسی قدر قابلِ احترام جانا جس قدر اس نے اس کی مروجہ اقدار کو قابلِ اعتراض سمجھا تھا۔

اسی طرح سارتر نے تنہا سچ بولنے کی روایت میں ادبی تحریروں کے واسطے سے جس قدر اضافہ کیا ہے وہ بہت سی زبانوں کے ادیبوں کی مشترکہ کاوشوں سے بھی زیادہ ہے۔ خوش قسمتی سے اسے ایک معاشرہ ملا جس کے اہلِ حل و عقد سچ کو برداشت کرنے کے اہل تھے چنانچہ تمام تر مخالف ترغیبات کے باوجود ڈریگال نے اسے "فرانس کا ضمیر" کہا۔

اس مثال سے میری قطعاً یہ مراد نہیں کہ سارتر کا مخصوص نظریاتی رویہ بھی عام اصولوں میں قابلِ قبول ہے اگر ایسا فرض کر لیا جائے تو صورتِ حال مختلف ہو سکتی ہے۔ سارتر نے بودیسم کے بارے میں کہا تھا کہ مافوق الفطرت بغاوت (METAPHYSICAL REBEL) کا اصل مقصد ان حالات کو دُعا میں تختہ ہے جن کے خلاف بغاوت کی جارہی ہے۔ کاتو سے اس کا جھگڑا اسی نکتہ پر تھا کہ خالص ادب کا مطلب قطعاً بے تعلقی ہے۔ ظاہر ہے سارتر کا ایک بڑا مسئلہ (COMMITMENT) ہے گو اس لفظ کا استعمال عام معنوں میں ادب کو بخند کر دینے کا خطرہ مول لئے بغیر ممکن نہیں۔ یہاں اسٹین بک کی ایک بات جو اس نے اپنے ایک کردار سے کہلائی ہے دلچسپی سے خالی نہیں۔

"پروپیگنڈا کا سب سے ارفع طریقہ اپنے کا ذکر ان اقدار سے منسلک کر کے شناخت کرنا ہے جو قابلِ تردید ہیں۔"
ایڈا پائونڈ کو فاسٹ سٹ کہنے میں جو سہولت ہے وہ اس کے ادبی اجتہاد کو سمجھتے ہیں نہیں۔ ڈیوینی ایٹس میں بھی اس کے اثرات ڈھنڈے گئے تھے مگر بڑے فنکاروں کے مددِ خیرے میں اضافہ کی طرف اس کی پرخندوں کو کشش پر بہت کم نگاہ گئی۔ ٹی ایس ایلیٹ کے درجہ بند معاشرہ پر نگاہِ تحسین اٹھتی ہے لیکن آج کے عہد کی ایک بڑی سچائی کے اظہار پر چین پرنگن بھاتی ہے۔
"ہر حیثیت مجموعی بہتری کے لئے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ انسانوں کی اکثریت کو اسی جگہ رہنا چاہیے جہاں وہ پیدا

ہوتی ہے۔“

ایلیٹ ہی کو لاشخصیت کا نمائندہ اور جذبات سے گریز کا شاعر سمجھا گیا حالانکہ اس کی لاشخصیت دراصل ارفع و اعلیٰ شخصیت ہے اور جذبات سے بظاہر گریز جذبات کی تنظیم ہے۔ بعض اسباب کی بناء پر پادشاہ اور ایلیٹ کے مقابلے میں آڈن اور اسپنڈر کو پیش کیا گیا غالباً یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ اس کے محرکات ادبی سے زیادہ سیاسی تھے۔

جدید ادب میں خود کو بازیافت (DISCOVERY OF SELF) کا مسئلہ ایک بنیادی سوال ہے بعض حلقوں سے یہ اعتراض ہو سکتا ہے کہ اتنے قدیم سوال کو پھر سے سامنے لانے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ میں کہوں ہوں؟ کو (FACE VALUE) کے معنی میں سمجھا جانے تو کسی خاص جواب کی ضرورت نہیں لیکن (INTENSIVE VALUE) کے حوالے سے بات کی جائے تو جواب آنا سہل نہیں رہتا۔ سہولیت کے لئے اگر ہم بے چین تردد کا اشاریہ درمیان میں رکھ لیں تو کچھ واضح شکل ابھرتی ہوئی نظر آئے گی۔ دوسری طرف فرد کے ساتھ مختلف معاشی اور معاشرتی نظاموں نے جو سلوک کیا ہے اس کا نظری رد و عمل بھی پیش نظر ہونا چاہیے۔

ادب کی محض ایک صنف فکشن سے بعض مثالی دی جائیں تو اس مسئلہ پر خاصی روشنی پڑ سکتی ہے ملاحظہ فرمائیے فرانس کے زولا پر ایک مخصوص مہر لگادی گئی ہے۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس لندن میں اپنے تازہ ناول کا مسودہ لئے بیٹھا اپنی ایک دست کو کھڑتا ہے۔ ”سیری وائسٹ میں یہ ناول اسی طرح ایک حسین نازک اور نفیس شے ہے جس طرح ہماری برہنہ ذات ہوتی ہے۔ اور میرا حال یہ ہے کہ میں اسے ٹاپ کرتے ہوئے بھی ڈرتا ہوں۔“

جیمز جوائس کے شاہکار کو تمثیلیہ کا جال اور اساطیری سرگزشت کہا جاتا ہے۔ جرمنی کے ٹامس مان اور بریخت جلاوطنی کی زندگی گزار رہے ہیں اور گنٹر گراس گروٹر گیسر نے میں اپنی عافیت سمجھ رہا ہے۔ سعودیت یونین کا لوہاں پاسترناک ذلیل ہو رہا ہے اور اسے فائدہ پر غور کیا جاتا ہے مگر عالمی اغراض و انعام وہ جا کر لے نہیں سکتا۔ سولزنتسن حج گوئی کے الزام میں کٹہے میں کھڑا ہوا ہے۔ ظاہر ہے یہ صورتحال ایک دن میں نہیں پیدا ہوئی اور نہ اس کے عوامل اتنے سطحی ہو سکتے ہیں۔ رد عمل کا تناسب و تسلسل اتنا ہی شدید ہوتا ہے جتنا عمل !

تبدیل شدہ صورتحال یہ ہے۔

- ایک ایسی نسل پیدا ہو گئی ہے جو مصالحت پر آمادہ نہیں۔
- آگے کی نسل زیادہ جابج نظر آتی ہے۔
- نظریاتی سطح پر بعض غیر معمولی تبدیلیاں ظہور میں آئی ہیں۔

- بہت سارے منظور شدہ عقیدوں اور رائج شدہ فلسفوں کے بت منہ کے بل گئے ہوئے ہیں۔
- بعض مقبول عام نظریوں کی بھیا ننگ علیٰ وجہ یہی قید و بند کی نئی صورتوں کو سامنے لا رہی ہیں۔
- اپنے عہد کے متعلق واضح شکوک اظہار میں جگہ بنا رہے ہیں۔
- مستقبل سے مایوسی بلکہ اس کے عدم وجود کا یقین ہو چلا ہے۔
- دنیا کا وجود ہی مہمل قرار پاتا ہے۔

لیکن نئی روشنی سے جلد ہی ایک متوازن صورت حال پیدا ہو گئی۔

”یہ دنیا نہ اہم ہے نہ مہمل ایس ہے۔“

اب پراڈست کمرہ میں بند ہو کر فرد لکھتا ہے لیکن جب باہر آتا ہے تو لوگ اس کی باتیں سنتے ہیں۔
سارے تر اعلان کرتے ہیں۔

”وجود جو ہر پر مقدم ہے۔“

کامو کہتا ہے۔ ”یہ طاعون کے جراثیم تمہارے پھیلنے ہوئے ہیں اور لوگ جوہوں کی طرح دھبہ جلتے ہیں۔“
کافکا اپنے دوست کو وصیت کرتے ہیں۔
”میرے بعد میری تخلیقات تندر آتش کر دی جائیں۔“

اس کے تین ناول شامہ کار قرار پائے۔ (ظاہر ہے دوست نے اس کے ادب کا احترام کیا باتوں کا نہیں)۔
بیکٹ کا ڈامہ ایسٹج ہوتا ہے اور شائقین اٹھنے لگتے ہیں۔ اس کے لئے ایک بڑے ادبی انعام کا اعلان ہوتا ہے اور لوگ
اس کے گرد جمع ہو جاتے ہیں۔ رتبہ گریٹ کے ناولوں اور افسانوں پر جذبہ، امید، جہد، یقین کی نفی کا الزام ہے مگر ساتھ ہی فلسفہ
ثبوتیت (Positivism) کی تشکیل نو کے سلسلے میں بھی اس کا نام لیا جا رہا ہے۔

برج برداشت کرنے کا حوصلہ عام طمع سے بڑھ کر تھا۔ آج ہے مگر سچ بات کہنے کا جذبہ کل کے مقابلے میں آج زیادہ ہے
جبکہ ادب اس کی مثالوں سے بھر پڑا ہے۔ ”داکیئل“ اور ”ڈارٹنل“ کے واسطے سے کافکا کو بوجہ ڈاکہنے میں بظاہر جواب دہی تھی وہ
”میٹامورفوسس“ کے آئینہ میں شکلوں میں تبدیل ہو گئی ہے۔ کامو کی اجنبیت اور تنہائی کو اس کا ذاتی مسئلہ سمجھ کر ٹالا جا سکتا
ہے لیکن قصا میں پھیلے ہوئے طاعون کے جراثیم کی طرف اس کی نشاندہی سے کس طرح چشم پوشی کی جلتے۔ بیکٹ نے اپنی لالچیت
کو جو دست دی ہے اس کی نند سے بچنا مشکل نظر آتا ہے۔ رتبہ گریٹ کا آنے والا ہر ناول اسے زیادہ توانا زیادہ تازہ دم ثابت کر
تا ہے۔ اپنی ذہانت، علم، ہندسہ، شکوک ہیں۔

اب عالم یہ ہے کہ بہت ساری تبدیلیاں اس لئے بھی قبول کی جا رہی ہیں کہ اپنی ذہانت کا راز فاش نہ ہو جائے۔ بیکٹ کا ایک کردار درمیان میں اپنا نام بدل لیتا ہے۔ فاکر اپنے ایک ناول میں دعاویوں کے لئے ایک ہی نام تجویز کرتا ہے۔ کانکا کے دعاویوں کا مرکزی کردار ایک ہی شخص ہے۔ بریخت کا کلنڈر بھی اہم ہے اور گنٹر گراس کے ٹن کے دھول کی آواز بھی سہانی لگتی ہے رفتہ رفتہ CLOCK TIME کے بکھرنے اور INNER TIME کے ابھرنے کا دلکش سماں ملتا ہے۔ اس صورتحال سے ہر کسی فکر کے تحت لکھنے والے زیادہ پریشان نظر آتے ہیں۔ ۱۹۳۴ء میں سودیت یونین رائٹرز کی پہلی کانگریس سے خطاب کرتے ہوئے کہا گیا۔

”بوسیس گنگی کا ایک ڈھیر ہے جس میں گندے کپڑے کلبا رہے ہیں۔۔۔۔۔“

اب اسے اتفاق کہا جائے یا کچھ اور لیکن یہ ایک تاریخی حقیقت ہے کہ پہلی سودیت یونین رائٹرز کانگریس کے بعد ہی لندن میں سجاد ظہیر اور دیگر ہندوستانی طلبہ نے ترقی پسند مصنفین کا پہلا حلقہ قائم کیا اور انجمن کے مینی فیسٹو کا مسودہ تیار کیا۔ (بحوالہ ”روشنائی“) یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ سجاد ظہیر صاحب نے جو اُس ’پاکرڈ اور ایلٹ کو لفت ریبا انہی الفاظ سے تو ازواج کا مگر لیس نے ادا کئے تھے۔

مالی سطح پر ایک دوسری صورتحال جو دیکھنے میں آئی وہ ایک اور مثال سے واضح ہو سکتی ہے۔ یوں تو کانکا کا انتقال ۱۹۳۴ء میں ہوا اور اس کی مشہور تصنیف ”داٹوکل“ ۱۹۲۵ء میں شائع ہوئی لیکن ۱۹۵۸ء میں پرگیب میں اس کی دوبارہ اشاعت ہوتے ہی شہرت کی ایک دوسری شکل پیدا ہوئی۔ نیک ٹریول ایجنسی نے (۱۹۶۳ء میں) ’کانکا ٹڈ‘ کا استہمام کیا۔ مارکسی نمبر کے ناقدین نے اپنی آراء پر نظر ثانی کی۔ آسٹریا کا ارنسٹ نثر ایک سچ بات کہتا ہے مگر اس کا خمیازہ یوں بھگستا پڑا کہ اسے کیونٹ پارٹی سے نکال دیا گیا۔

”ہمیں لمبدا دنیا کے رحم و کرم پر پر دست کو چھوڑنا چاہیے نہ جو اُس کو نہ بیکٹ کو اور کانکا کو تو بالکل ہی نہیں۔“ مشہور روسی ادیب سولزنتن سے جواب طلب کیا گیا ہے۔ اپنے بھیانک انجام کو جاتے ہوئے بھی ایک سچ بات اس نے کہی۔ ”ایک ادیب کا کام زیادہ آفاقی اور دیرپا موضوعات کا انتخاب ہے۔ انسانی دل اور ضمیر کے رازوں، زندگی کی موت سے ملاقاتوں، روح کے مدد کی تسخیر اور تاریخ میں انسانیت کے ان قوانین کا اظہار ہے جو امتحانِ عتیق میں پیدا ہوئے اور اس وقت تک ہیں گے جب تک دنیا قائم ہے۔“

ملے سے یہاں اردو میں سچ کا سرمایہ بے حد محدود ہے۔ محض نکش کی بات کیجئے تو اور بھی مایوسی ہوتی ہے۔ ہماری نگاہ اگر ۲۵-۱۹۳۶ء کے نصف عشرہ پر پھٹ جائے تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ اس سے پہلے سچ بولا ہی نہیں گیا۔ بلکہ وہ نظریاتی سطح

تمام لوگوں کے لئے قابل قبول نہیں تھی جس کی بناء پر نذیر احمد کی نسل کے لوگ بقول سجاد ظہیر "خلفائے راشدین کا دور" ٹوٹنا چاہتے تھے۔ احمد علی خود پرستی کے خول میں گھس کر ادبی دنیا سے غائب ہو گئے اور اسی تناظر میں غالب منٹو کو ادب نکالا دیا گیا۔ سر احمد کناڈا میں اسلامی تاریخ پر چلنے میں مصروف ہو گئے۔ قرۃ العین حیدر لودر و اقرار پائیں اور جدید ادبی تحریک کے درجنوں فنکار آنکھوں سے اوجھل ہیں۔

یہاں ایک بت زمینی رشتوں کی کرلی چلے تو بہتر ہے۔ اردو کو جو خطے ملے ان میں ایک کی نقائص جمہوریت کی قدسے طویل ریاست ملتی ہے اور دوسرے میں (جو ہمارا خطہ ہے اور جسے اس زبان کو قومی زبان کہنے کا حق حاصل ہے) جمہوریت کا سوزج ابھی ظور سے ہوا ہے ظاہر ہے تجزیوں کی نوعیت پر زمینی اثرات اور اس کے موسم کا اثر ہونا چاہیے۔ ہماری بد نصیبی یہ ہے کہ ہمارے یہاں ہمارے معاشرے کی طرح ایک (UPSTART) طبقہ عالم وجود میں آیا جس کے پاس نہ ادب کی ریاست تھی نہ آگئی۔ زعفران، دوسری طرف برسوں کی بورد کر لیسے نے مصنفین کا ایک اور طبقہ عنایت فرمایا جسے OFFICER یا ESTABLISHMENT WRITERS کہہ سکتے ہیں پھر ادب نیز ادبی تخلیقات کی قسموں کے فیصلے ان کے حلقہ اثر کے اشارہ ابرو کے پابند ہو گئے۔ کورس سسٹم نے بھی بعض غلط فیصلوں کو تقویت پہنچانی ظاہر ہے اس صدمت حال میں GENUINE WRITINGS کا جو حشر ہونا چاہیے وہ ہمارے سامنے ہے۔

ہمارے یہاں TREND کے رسا کی شکل دو یا زیادہ سے زیادہ چار ہیں لیکن ان کے وجود سے اتنا فائدہ صرف ہے کہ سچ بولنے کی روایت میں قابل قدر احسان ہونے کے اثرات ظاہر ہو رہے ہیں۔ یہ فیصلہ تو آنے والا وقت کرے گا کہ جدید ادب میں کتنا سچ تھا اور کتنا جھوٹ۔ نئی الحال جدید فنکاروں کا کام یہ فرض ہونا چاہیے کہ تاریخ کا وہ الزام اپنے سر نہ لیں کہ انہوں نے بعینہ وہ آئندہ شدہ نظریات اور نامحسوس خیالات کی عکاسی کی ہے۔ ویسے مجھے یقین ہے کہ کل کے مقابلے میں آج کا فنکار خود احتسابی کے مرحلوں میں کامرانی کے امکانات زیادہ رکھتا ہے۔

تخلیقات کے سلسلے میں جدید فنکار کو سب سے پہلے ادب اور ادب کا فرق سمجھنا ہوگا۔ شاعری اور ناشاعری میں تمیز پیدا کرنی ہوگی تب ہی PROSE POEM کو سمجھنے یا ENJOY کرنے کے اہل ہونے کی بجائے قاری سے بھی ہو سکتی ہے۔ ANTI NOVEL یا ABSURD ڈراموں سے خط اٹھائی جاسکتی ہے۔ ہمارے ادب سے گزری ہوئی ایک اہم تحریک کے تلخ تجربات سے محفوظ رہنا آج کے فنکار کا ایک مسئلہ ہونا چاہیے۔ جدید فنکار جن میں بیشتر کی بنیاد جدید فلسفیانہ خیالات پر ہے، کی واضح اساس تلاش کرنی چاہیے۔

سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر وہ کونسی صدمت ہے جسے انتہا میں تقسیم کی منزلوں میں رہنا سمجھا جاتے ہیں؟ میں سمجھتا ہوں

جدید افکار کا مطالعہ درست امدادی تحریکات کا مشاہدہ قریب زیادہ محفوظ طریقے ہیں اس لئے میں معذرتیں بھی ہیں جو سیدھی اور سچی تلاش کے حامیوں کا مقدر ہیں مگر ان مرحلوں سے سرخرو ہونے کے بعد جو ادب پیدا ہو گا وہ محسوس خیالات پر مبنی ہو گا ان میں کاٹ بھی زیادہ ہوگی اور ٹپ بھی !

یہاں ایک الزام مجھے پر عائد ہو سکتا ہے اور وہ یہ کہ اتنے مبتدیانہ عمل سے گزرنے کی فنکاروں کو دعوت دینا غالباً اس مغرضہ پر مبنی ہے کہ آج کا انکار وسیع مطالعہ ادب جس میں مطالعہ مافی بھی شامل ہے اسے عاری یا بے تعلق ہے یا ہو سکتا ہے گویا کہنے کو واقعتاً جی نہیں چاہتا لیکن اس کا کیا کیا جائے کہ بیشتر مکتوں میں بات کچھ ایسی ہی ہے۔ میرا تجربہ کم از کم مجھے اس سمت میں لے جاتا ہے۔ چنانچہ میں سمجھتا ہوں کہ بہ استثنائے چند عام صورتوں میں کھلے دل سے اس بات کا اعتراف کر لینا چاہیے کہ جن فلسفوں اور نظریوں کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے ان میں اکثر نا محسوس بلکہ بعض صورتوں میں نامعلوم ہیں۔ ایک خود کی بازیافت کا مسئلہ ہی لے لیجئے اس بات کا اعتراف کرنے میں مصالکہ نہیں ہونا چاہیے کہ وجود نفسیات (EXISTENTIAL PSYCHOLOGY) ہمارا مسئلہ نہیں اور نہ ہم اسے (PSYCHO-THERAPY) میں استعمال کرتے ہیں۔ ہم تقی پذیر ملکوں کے لوگ جن کی اکثریت عام یاروں کے مانجھوں کو سرتی ہے۔ وہ اس امر کی معاشرے کی معالجانہ عیاشی کے متعلی نہیں ہو سکتے جسے دھوکا ہے کہ مسلسل چار صدیوں کی فطرت سے ہیکار نے اس کے بیشتر افراد کے اعصاب کو ناکارہ بنا دیا ہے۔

دوسرا مسئلہ مشینی عہد میں زندگی گشتگی اور بے چہرگی کا ہے اس سلسلہ میں بھی اقرار کیا جا سکتا ہے کہ ہماری آبادی کا بیشکل ایک چوتھائی حصہ شہروں میں رہتا ہے اور ان شہروں کی انگلیوں پر گئی جانے والی تعداد کی اکثریت مستحیائے کی منزل سے نہیں گزری لہذا عام صورتوں میں اس سے پیدا شدہ ذہنی، نفسیاتی (اور معاشی) مسائل نا محسوس ہیں بھر فرد کی بے حسی اگر شہروں سے مشروط کر دی جائے تو شہر اپنے کاعل کیا ذاتی سست نہیں۔

میری ان باتوں کا قطعی یہ مفہوم نہیں کہ مسائل آج کے فنکاروں کے سامنے نہیں بلاتے ہیں مگر ان کے اظہار کا حق بہر حال انہیں ہونا چاہیے جنہوں نے اس کا کرب جھیلیا ہے اس درد کو محسوس کیا ہے اس لئے جو جاں سپار سے گزرتے ہیں۔ ہمارا عہد بچائی کا عہد ہے۔ ہم اسے تلاش کریں اور تب اسے پالینے کا شوق برپا کریں یہی غالباً صحیح راہ عمل ہے۔

تہذیبی پراگندگی اور ادیب

سراج منیر

ادیب کے فریضے یا ادب کے منصب کے بارے میں سوال پیدا ہونا اپنے طور پر ایک بہت خطرناک علامت ہے۔ اس لئے کہ ادب کے منصب کا تعین کسی خارجی حوالے سے نہیں ہوا کرتا یعنی یہ کہ ادیب کے فریضے کے بارے میں کچھ ہوئے مضامین پڑھ کر کوئی ادیب اپنے طریقہ سہار کو متعین نہیں کرتا بلکہ ادبی روایت خود مختلف ادوار میں ایک پورے تہذیبی منظر نامے میں اپنے مقام کا تعین کرتی ہے اور اسی لحاظ سے ادیب کا رول خود ادبی روایت میں بحیثیت امکان منظر ہوتا ہے۔ ہم چونکہ موجودہ صورت حال میں گفتگو کر رہے ہیں اس لئے تہذیب میں ادب کے مقام اور اس کے منصب کے بارے میں کوئی مطلق بات نہیں کہہ سکتے جو ہر جگہ پر یکساں نافذ العمل ہو سکی الوقت ہر جگہ اور ہر سطح پر ادب کے رول کا تعین الگ الگ طور پر کرنا پڑے گا۔ اور یہ کوشش ایک خطرناک علامت اس لئے ہے کہ اس سوال کا پیدا ہونا ہی یہ ظاہر کرتا ہے کہ ادیب کا کسی تہذیب میں جو رول ہوتا ہے یا ہونا چاہیے اس کا تعین خود اس تہذیب کے وطن سے یا یوں کہہ دیجئے کہ اس تہذیب میں تدبیر منزل کے اصول کے تحت نہیں ہو رہا۔ یہ تدبیر منزل سے میری مراد یہ ہے کہ ہر تہذیب اپنی حرکت کے لئے کچھ اصول اور اپنے سفر کے لئے ایک سمت متعین کرتی ہے اور انہیں تعینات کے لحاظ سے اس تہذیب میں مختلف ترجیحات وجود میں آتی ہیں۔ اشیاء کی اہمیت متعین ہوتی ہے، اداروں کے فریضے اور مناصب مقرر کئے جاتے ہیں چنانچہ کسی ادارے کے بارے میں جو انہی عدم جواز کا سوال پیدا ہونا یا اس کے منصب کے بارے میں کسی پراگندگی کا جنم لینا اپنے طور پر چند امکانات رکھتا ہے۔ مثلاً یورپ کی مثال لے لیجئے۔ وہاں بار بار سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ادب کا معاشرے میں کوئی جواز بھی ہے۔ نشاۃ ثانیہ کا برطانیہ میں آغاز ہی ادب کے جواز کو چیلنج کرنے سے ہوا اس وقت سے ملنے شیلے، پراڈنگ تک ہر آدمی نے بقدر ہمت ادب کا ایک منصب متعین کرنے کی کوشش کی ہے یہاں تک کہ میستھو آرٹھ نے ایک فیصلہ کن بات کر دی کہ مغرب میں روال مذہب سے جو جگہ خالی ہوئی ہے وہ ادب پر کرے

گیا کسی تاریخ فکر میں اس سوال کا بار بار نمودار ہونا اس بات کی دلالت کرتا ہے کہ اس تہذیب نے اپنی تدبیر منزل جس طور کی ہے اس سے ادب ہم آہنگ نہیں ہے۔ اب ان کے سامنے وہی راستے تھے یا تو ادب کے جوہر کو اور اس کے طریقہ کار کو تبدیل کر کے اسے پورے تہذیبی بہاؤ کے مطابق بنایا جائے یا پھر اس کا تنضیب ہی پاک کر دیا جائے چنانچہ مغرب میں یہ دونوں کوششیں ہوئی ہیں اور دونوں میں انہیں کس قدر کامیابی بھی ہوئی ہے۔

ہمارے ہاں اگر اس وقت ادب کا کوئی غالب رجحان ہوتا، ادیبوں کے ذاتی طرز فکر کی کثرت کے بطن میں پوشیدہ کوئی ایک ایسا نقطہ نظر ہوتا جسے ہم تہذیبی نقطہ نظر قرار دے سکتے تو ہم اس نقطہ نظر کے تجزیے سے ہی اس بات کا اندازہ لگا لیتے کہ ہماری پوری صورت حال میں ادب اس وقت کس منصب پر ہے اور تہذیب کے اس پورے بہاؤ میں کیا رول ادا کر رہا ہے، لیکن ادب کا ہر قاری اس بات سے بخوبی واقف ہے کہ اس وقت ہمارے ہاں کوئی ایک طرز احساس تخلیق کو متعین نہیں کر رہا ہے۔ زیادہ سے زیادہ ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ ادب کی حیثیت ہمارے ہاں طریقہ کار کے نقطہ نظر سے صرف ایک ہے یعنی ہر لکھنے والا ذاتی تاثرات سے ادب تخلیق کر رہا ہے اس کے مواد میں اختلاف ہو سکتا ہے یعنی ایک ذاتی تاثر تاریخ کے بابے میں ہو سکتا ہے۔ معاشرے کے بابے میں ہو سکتا ہے خود اپنی باطنی صورت حال کے بابے میں ہو سکتا ہے چنانچہ یہی وجہ ہے کہ انفرادیت کی تلاش کے لامتناہی سلسلے کے باوجود ہمیں ہر دوسرے برس یہ احساس ہونے لگتا ہے کہ ادیبوں کی اکثریت ایک ہی، نہج پر جا رہی ہے۔ ایک ہی طرح کے تجربے ہیں، ایک ہی قسم کی لفظیات ہے چنانچہ اس چکر کو ختم کرنے کے لئے کوئی مرد مجاہد ایک ایسی تھیوری داغ دیتا ہے جو پہلے ایک ٹھنڈا سپا کرتی ہے، مناظرے شروع ہوتے ہیں اور اسی دوران یہ علم ہوتا ہے کہ یہ بات بھی پرانی ہوئی۔ گویا ادب کا ہمارے ہاں عالم یہ ہے کہ پہچانتا نہیں ہوں ابھی رہا ہوں کو میں۔ یہاں پر چند عناصر جتنی ضروری ہیں پہلی بات تو یہ ہے کہ جب ہم یکساں طرز احساس کا اتفاق کرنے میں تو اس سے مقصد کسی ایک نظریے کی پیروی میں لکھنا نہیں ہوتا۔ اس لئے کہ تہذیبی طرز احساس کی جڑیں کسی نظریے کی پیروی سے کہیں زیادہ گہری ہوتی ہے اور انسان کے طریقہ ادراک تک میں پیوست ہوتی ہیں، بلکہ تحریکیں اور نظریے تو دراصل ایک تہذیبی بنیاد کے ساقط ہو جانے کا عمل اظہار ہوتے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے، میرا بنیادی اعتراض انفرادیت پر نہیں ہے، بلکہ انفرادیت کو ایک قدر بنا دینے پر ہے چنانچہ آج مغربی ادب کا عالم یہ ہے کہ اگر ایک شخص دوسروں سے مختلف ہونے میں کامیاب ہو جائے تو یہ دیکھنے بغیر کہ وہ کیا کر رہا ہے، کس طرح سے کام کر رہا ہے۔ اس کی برتری تسلیم

کر لی جاتی ہے، گالم گلوچ، کی بے معنی گردان کی بہتات کچھ سطریں نقل کرنے کی اجازت نہیں دیتی
 ورنہ امریکہ کے شعراء کے مشعل گنزر برگ کی نظمیں مثال کے طور پر نقل کرتا۔ جو لوگ محض انفرادیت کو قدر سمجھتے ہیں
 ان سے تو یہاں گفتگو ہی نہیں ہو رہی ہے۔ اس کی طرح جو لوگ محض مروجہ خیالات کے اظہار کو ادب جانتے ہیں وہ بھی
 یہاں خارج از بحث ہیں اس لئے کہ ہر دو صورتوں میں ادب یا ادیب کے مقام اور منصب کا تعین حداثاتی عناصر کا
 مرہون منت ہو جاتا ہے اور ادیب یا ادبی روایت کے ہاتھ میں کچھ نہیں رہتا۔ ان ہی دو رجحانات کو بحیثیت قدر
 قبول کرنے کی وجہ سے پچھلے ایک عرصہ سے ہمارے ہاں وہ خراب پیدا ہوئی ہے جس کی طرف میں اشارہ کر رہا ہوں یعنی
 ادب انفرادیت اور یکسانیت کے درمیان چکر کاٹ رہا ہے۔ چنانچہ صورت حال کے اس اجمالی بیان کے بعد وہ سوال
 اٹھائے جاسکتے ہیں جو اس وقت خود ادب کی بقا، قاری اور ادیب کے رشتے کی نوعیت، ادب اور تہذیب کے
 درمیان ربط کی صورت اور سب سے بڑھ کر ادب کے تہذیبی ردول کے بارے میں بہت بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔

میر خیال یہ ہے کہ ادب کے منصب کے بارے میں جن لوگوں نے مطلق بیان جاری کرنے کی کوشش کی ہے،
 یا اس کے منصب کو آفاقی سطح پر متعین کرنے کی کوشش کی ہے انہوں نے ایک بالکل ہی غلط طریقہ کار اختیار کیا ہے
 اس طرح کی عالمی فارموشن کرنے میں لطف بھی بہت آتا ہے اور آدمی کو نظریہ ساز کا لقب بھی مل جاتا ہے، لیکن
 مسئلہ یہ ہے کہ اس نظریہ سازی میں آدمی کی اپنی حدود مختلف روایتوں کے فرق سے پیدا ہونے والی
 کسی ہمیشی اور مختلف تہذیبوں میں اداروں کی ترجیحات کے الگ الگ نظام کا خیال نہیں رکھا جاسکتا۔
 چنانچہ اس کی وجہ سے قیامت یہ لازم آتی ہے کہ کوئی خاص نظریہ آفاقی ہونے کے چکر میں اپنی مخصوص اور
 صورت حال کو سمجھنے اور اس سے پیدا ہونے والے سوالات کا جواب دینے کے قابل بھی نہیں رہ جاتا۔ یہ سوال اٹھانے
 کے لئے ضروری ہے کہ ہم سب سے پہلے یہ سمجھ لیں کہ ہماری موجودہ تہذیبی صورت حال ہے کیا؟ اور اسی تہذیب سے
 کس طور پر مختلف ہے۔ پھر ہم یہ دیکھیں گے کہ ادب کے ردول کا تعین کس طرح ہو سکتا ہے۔

دنیا میں ہر تہذیب کی بنیاد مذہب پر ہوتی ہے اور تہذیب زمان میں روایت کے ایک مربوط تسلسل کے ذریعے
 سفر کرتی ہے اور مذہب کے حوالے سے اس کی حیثیت ایک میڈیم کی ہے کہ اگر افراد اور گروہوں کو اس میڈیم کی
 مختلف سطروں سے گزار کر اس تصور کے مطابق ڈھالا جاتا ہے۔ حرم مذہب کے بطن میں فی الاصل مغز ہوتا ہے یعنی
 اس بات کو یوں سمجھ لیجئے کہ مذہب انسان کا ایک مخصوص تصور ہے۔ آتا ہے اور تہذیب کے ذریعے فرد کی مختلف
 تہوں کو ایک تاریخی اور معاشرتی عمل سے گزارنے کے بعد ایک طرف تو اس کے روحانی اور جہانی امکانات کو

حقیقت میں تبدیل کرتا ہے۔ دوسری طرف وسیع تر تہذیبی سفر میں افراد کو اپنی تدریج منزل کے وسیلے کے طور پر استعمال کرتا ہے اس طرح منزل کی دو سطحیں ہو گئیں ایک تو افراد کی منزل کہ جو ان کے امکانات کے حقائق میں تبدیل ہونے سے عبارت ہے اور دوسری تہذیب کی منزل جو ایک مخصوص نعمت سفر سے عبارت ہے تہذیب کے نظام میں طریقہ کار، مواد، استعداد کا ایک ایسا خزانہ موجود ہوتا ہے جس سے افراد کی مختلف انسانی سطحوں کو گزارا جاتا ہے اور اس عمل کے ذریعے ہر فرد کے امکانات اور استعداد کے لحاظ سے اس کی اس طرح قلب ماہیت کی جاتی ہے کہ بالآخر وہ اس تصور سے مطابقت پیدا کر لے جو کسی تہذیب کے لہجہ میں موجود ہے یہ تو ایک عام اصول ہوا۔ اب روایتی تہذیبوں میں اختلاف اس وقت تر ہے جب ایک تہذیب کسی ایک امکان کی تحقیق کو دوسرے امکانات پر فریفتہ دیتی ہے، مثلاً چینی تہذیب میں انسان کے معاشرتی وجود کی اہمیت اس کی انفرادی روحانی تربیت سے زیادہ ہے یا عیسوی تہذیب جس میں انسان کے انفرادی الہی عرفان کو دوسری باتوں پر فریفتہ دی جاتی ہے جبکہ اسلامی تہذیب انفرادی الہی عرفان کے بجائے انسان کے اجتماعی تصورات کی تربیت و تدوین پر نسبتاً زیادہ زور دیتی ہے اس طرح روایتی تہذیبوں میں بنیادی فرق ہوا کرتا ہے چنانچہ تصور انسان کے خدو خال میں یہ فرق پھر تہذیبوں میں ترجیحات کے نظام میں ظاہر ہوا کرتا ہے اور ہر تہذیب ان اداوں اور عناصر کو زیادہ اہمیت دیتی ہے جو آدمی کو اس کے تصور انسان کے مطابق ڈھال سکیں یہاں ایک ضروری وضاحت یہ ہے کہ روایتی تہذیبوں کا تصور انسان محض زمینی نہیں ہوتا بلکہ یہ تصور متین ہوتا ہے دراصل انسان کی ابتدا اور اس کی تقدیر کے تصور سے، لہذا ایک درجے میں انسان کی تربیت اور ایک مخصوص تصور انسان کے مطابق ڈھالنے میں نجات کا طریقہ کار بھی کار فرما ہوتا ہے پھر دنیا کی ساری روایتوں میں کسی کسی طور پر بات پائی جاتی ہے کہ آدم کو اللہ نے اپنی صورت پر بنایا۔ لہذا ہر تہذیب کا مخصوص تصور انسان ایک طور سے اس تہذیب کے لہجہ میں کار فرما تصور الہیہ کو بھی ظاہر کرتا ہے

روایتی تہذیبوں میں باہمی اثر و تاثر کا بھی ایک نظام کار فرما ہوتا ہے اور اپنے طور پر بہت نازک اور پیچیدہ نظام ہے بعض تہذیبیں ایسی ہوتی ہیں کہ اپنے امکانات کو دریافت کرتے ہوئے جب ایک خاص سطح پر پہنچتی ہیں تو کسی دوسری تہذیب سے کچھ غلط متعارفیتی ہیں اور اپنے مخصوص تصور حقیقت اور تصور انسان کے تابع پورے نظام میں اسے جذب کر لیتی ہیں نسبتاً جس طرح مشرق بعید کی تہذیب نے بدھ مت کا طریقہ کار لے کر اپنے مخصوص تصور انسان کی تکمیل کے لئے استعمال کیا یا جس طرح بعض سطحوں پر ازمنہ متوسط کی عیسوی تہذیب نے ایک خاص سطح

پر پہنچنے کے بعد اسلام سے بعض علوم اور طریقے سیکھے یہاں یہ بات ملحوظ رہنی چاہیے کہ یہ سارا عمل حادثاتی نہیں ہوتا بلکہ ایک نظام کے تحت عمل میں آتا ہے۔ اور اس میں اہم ترین چیز اثر قبول کرنے والی تہذیب کی وجہ وہ منزل ہوتی ہے جس پر اثر قبول کرتے وقت وہ کھڑی ہو رہی ہو یا مسند اپنے طور پر ایک الگ بحث کی حیثیت رکھتا ہے اور چونکہ ہمارے موضوع سے تفصیلی طور پر متعلق نہیں ہے اس لئے ہم اسے یہاں چھوڑ کر آگے بڑھتے ہیں۔

اب ہم نے روایتی تہذیب کے بارے میں چند بنیادی باتیں سمجھ لیں یعنی یہ کہ ان میں ہم آہنگی کی بنیاد کیا ہوتی ہے۔ ان میں فرق کس طرح قائم ہوتا ہے اور ان میں باہمی رشتہ کس طور اور کس طرح پر پیدا ہوتا ہے اس کے بعد دیکھنے کی بات یہ ہے کہ کسی بھی تہذیب کے اندر موجود عناصر کے ذریعے اور کس طرح بنتے ہیں اور ان کی حیثیت کس طرح متعین ہوتی ہے۔ روایتی تہذیب کے پورے نظام میں کسی شے کی کوئی خاص اہمیت اس کے تصور انسان کے مطابق ہوتی ہے۔ مثلاً چونکہ عیسوی تہذیب حضرت عیسیٰ کی تاریخی شخصیت پر اپنی بنیاد رکھتی ہے اور نجات کا مدار ان کی تعلیمات کے بجائے ان کی ذات پر جانتی ہے لہذا اسی لئے قرون وسطیٰ کی عیسوی تہذیب کے فنون میں اکالوگرانی کو بنیادی حیثیت دی جاتی ہے اور علوم کی سطح پر عیسائیت کے مہات مسائلی کا تعلق انجیل کے بجائے حضرت عیسیٰ کی شخصیت سے زیادہ ہے جبکہ اس کے عکس مثلاً تاؤمٹ میں شخصیت کا عنصر غایت ہو کر ہی رہ گیا ہے۔ بہر حال اسی طور پر بنیادی ڈھانچے کے لحاظ سے ہر تہذیب اپنے تمام عناصر کو ایک تدریج عطا کرتی ہے، لیکن اس میں ابھی ایک نزاکت اور ہے۔ یہ تدریج محض اہمیت کے لحاظ سے متعین نہیں ہوتی بلکہ تصور الہیہ سے جنم لیتی ہے اور تہذیب کے بڑے سے بڑے نظام سے لے کر چھوٹے سے چھوٹے عنصر میں منعکس ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس طرح روایتی تہذیب میں مختلف ادوار وجود کی مختلف سطحوں کی نمائندگی کرتے ہیں جن کا ایک رشتہ انسانی باطن سے اور دوسرا رشتہ تصور الہیہ سے ہوتا ہے۔ اب روایتی تہذیب کا پورا نظام ایک انعکاسی نظام بن گیا۔ یعنی ہر شے اپنے فرق کو منعکس کرتی ہے اور اپنے تحت میں منعکس ہوتی ہے۔ ہومر کے بارے میں گفتگو کرنے ہونے لقا و عموماً کہتے ہیں کہ ہومر کی کائنات ایک ایسی کائنات ہے جس کے ذرے ذرے سے الہی تقدس جھلکتا ہے تو اس میں بھی اصل بات یہی ہوتی ہے کہ انعکاسات کے ایک نظام کے ذریعے ادنیٰ ترین اشیاء بھی اعلیٰ ترین حقائق کی نمائندہ بن جاتی ہیں۔ اور ہومر کے بارے میں یہ رائے دراصل سارے روایتی ادب کے بارے میں درست ہے۔ روایتی ادب کا یہ مخصوص انداز اور اس کا رول دونوں باہم جڑے ہوئے ہیں۔ روایتی تہذیب میں ادب بنیادی طور پر علامتی ہے اور اس کی علامتوں کی تخلیق ذاتی

تاثرات کی بنیاد پر نہیں ہوتی بلکہ علامتوں کا یہ نظام بجائے خود ایک غیر شخص روایت کے تابع ہے۔ اور مختلف سطحوں پر ایک ہی حقیقت کے مظاہر اور ان سے انسانی رستے کی بیان کرتا ہے چنانچہ روایتی تہذیب میں ادب کا رول یہ ہے کہ افراد کے علامتی طرز احساس کی تربیت کرے تاکہ وہ عالم کی علامت کو سمجھنے کے قابل ہو سکے۔ دوسرے یہ کہ انفرادی متخلیہ کی صورتوں کو تدوین کر کے یا تو انہیں ان علامتوں کی غیر شخص روایت کے تابع بنائے یا اس میں شامل کرنا چلا جائے ان علامتوں کے زمرے میں معمولی مجلسی کتابوں سے لیکر کاغذی علامتوں تک شامل ہیں۔ اس طرح اپنی حیثیت میں ادب انفرادی تجربے اور اجتماعی تاریخی تجربے کے درمیان رابطے کا کام بھی سرانجام دیتا ہے لیکن یہ تمام باتیں خود تہذیب کے پورے نظام میں ادب کے اس مخصوص منصب میں مضمر ہوتی ہیں جو ایک تصور انسان کے تحت اس کے لئے متعین کیا جاتا ہے۔ لہذا ادب کے رول کے بارے میں اس کے منصب اور مقام کے بارے میں کہیں کہیں معمولی اشارے مل جائیں تو طویل بحثیں نظر نہیں آتیں۔ ویسے بھی روایتی تہذیب میں ادب کبھی کبھی چند مقدس دانشوروں تک محدود نہیں رہا بلکہ ہمیشہ اس کی بنیاد مذہب کے دیئے ہوئے تصور انسان اور اس کی تحقیق (ACTUALISATION) کے سفر میں حاصل کئے ہوئے اجتماعی تاریخی تجربے پر رہی ہے۔ اور اسی لئے اس تصور انسان سے منسلک ہر فرد اور اس تجربے میں شامل ہر شخص ادب کو پڑھنے سمجھنے اور تخلیق کرنے کا اہل سمجھا جاتا ہے چاہے وہ بالقرہ پر کیوں نہ ہو۔

ماہم دراصل شاعر زادہ ایم

یایہ کہ

طبع موزوں جنت فرزند آدم بود

یہ تم چند اشارے تھے جن کے ذریعے میں نے روایتی تہذیب کی تشکیل کے اصول اور اس میں ادب کی حیثیت کا ایک خاکہ سامانے کی کوشش کی ہے۔ اب ہم اپنے اصل مقصد کی طرف آتے ہیں، یعنی یہ کہ موجودہ تہذیبی صورت حال کیا ہے اور اس میں ادب کی حیثیت کس حوالے سے متعین ہو سکتی ہے؟

روایتی تہذیبوں کے سلسلے میں ایک یہ بات بھی دیکھنے میں آئی ہے کہ بعض تہذیبیں ایک خاص وقت تک سفر کرنے کے بعد اپنے امکانات پورے کر لیتی ہیں اور بانز منجھر ہو جاتی ہیں یا کسی ایسی روایتی تہذیب کے لئے جگہ خالی کر دیتی ہیں جو اس سے آگے انسان کے امکانات کی تحقیق کرے۔ لیکن ہماری موجودہ صورت حال کو اس سے کوئی علاقہ نہیں ہے۔ ہماری موجودہ تہذیبی صورت حال ۱۶ ویں صدی کے یورپ میں پیدا ہونے والے ایک عجیب

احساس سے متعین ہوتی ہے۔ بحری جہازوں پر ڈاکے ڈالتے ڈالتے یکایک یورپ کے بعض علاقوں میں یہ خیال
 زور پکڑنے لگا کہ مشرقی قومیں غیر مہذب اور وحشی ہیں اور یورپ کا یہ فرض ہے کہ ان تک تہذیب کی روشنی
 پہنچائے۔ چنانچہ اپنے اس (MISSION CIVILIZING) کی تکمیل کے لئے یورپ کی فوجیں
 نکل کھڑی ہوئیں۔ بعض تہذیبیں تو اس حملے کے تاب نہ لاسکیں اور مکمل طور پر اس تاریخی دھارے میں داخل
 ہو گئیں جو اصل میں یورپ کی تاریخی فقی اور جس کے نتائج کو دنیا بھر کی تقدیر بنانے کی کوشش ہو رہی تھی
 اس کی ایک بہت اہم مثال جاپان ہے۔ اسی لئے میں سمجھتا ہوں کہ دوسری جنگ عظیم میں جو دراصل یورپ کے اپنے
 تاریخی جدل انکار کا ایک خارجی اظہار تھی جاپان کی شمولیت اور پھر اس کا حشر محض ایک اتفاقی امر نہیں ہے،
 بلکہ جاپان کے اپنے تاریخی ارتداد کا شاخسانہ ہے۔ خیر اگر ہم بھی مکمل طور پر اس تاریخی اور تہذیبی دھارے میں
 شامل ہو جاتے اور کلینٹنا اپنی وہی منزلیں متعین کر لیتے جو یورپی تاریخ نے ۴ اوپا صدی میں ہی متعین کر لی
 تھیں اور بعد ازاں مرحلہ وار اسی سمت میں سفر کر رہی تھیں، تو کم از کم ایک بات تو ہوتی کہ صورت حال جو کچھ
 بھی ہوتی واضح ہوتی۔ لیکن ششدر مت کے برعکس ہماری تہذیبی روایت اتفاق سے موقوف، مسلسل
 اور زندہ تھی۔ چنانچہ ہر ایک بعض سطحوں پر تو یورپی تاریخ کی رو بہاری تاریخ میں شامل ہو گئی اور بعض سطحوں
 اس سے بچی رہیں۔ یہ وہ عمل ہے جسے میں ایک تہذیبی پراگندگی کا نام دیتا ہوں۔ اس سے مراد یہ ہے کہ دو
 تہذیبوں میں بلا کسی اصول کے ربط کا پیدا ہونا اور ان کی بعض سطحوں کا کسی جبر کے تحت یا کسی حادثے کے
 تحت باہم مخلوط ہو جانا۔ لہذا ہمیں موجودہ صورت حال میں مغرب سے ربط اور روایتی تہذیبوں کے درمیان
 ربط کی صورتوں میں ایک واضح فرق کرنا چاہیے۔ وہاں یہ ارتباط اصولی ہے۔ ایک آزاد روحانی فضا میں واقع ہوتا ہے
 اور ایک تہذیب اپنی ضرورتوں کے مطابق اور اپنے تصورِ انسان کی تکمیل کے لئے دوسری تہذیب سے لڑ قبول
 کر سکتی ہے اور کرتی ہے۔ ہمارا مسئلہ یہ ہے کہ یہ سارا عمل ایک سیاسی جبر میں واقع ہوا ہے اور اس کی حیثیت تہذیبی
 ارتباط کی بجائے تہذیبی انہدام کی رہی ہے جو ایک سطح پر کامیاب ہوا اور دوسری سطح پر ناکام۔ اس طرح ایک
 ایسا معاشرتی منظر نامہ وجود میں آیا جس میں بیک وقت کئی تہذیبی روئیں حرکت پذیر ہیں۔ اب یہ بات اویہوں
 کو زیب نہیں دیتی کہ وہ اس صورت حال پر بغلیں بجاتے پھریں کہ بہت اچھا ہے۔ بڑی ترقی ہو رہی ہے۔ بلکہ غور کرنے
 کی بات یہ ہے کہ تہذیبی سطح پر ہمارے ساتھ ہو گیا رہا ہے اور اس کے کیا نتائج ظاہر ہو رہے ہیں اور آخر الامر
 کیا صورت نکلے گی۔ اس لئے کہ اگر کوئی معاشرہ بیک وقت کئی تمدنی دھاروں کی جدل کی آماجگاہ بن جائے تو ایسی

صورت میں ادیب کی ذمہ داریوں کی نوعیت بدل جاتی ہے اور بعض صورتوں میں بڑی اہمیت اختیار کر لیتی ہے۔
 اب ہم ایک نظر ان قباحتوں پر ڈالتے ہیں جو اس تہذیبی پراگندگی کی وجہ سے پیدا ہو رہی ہیں۔ پہلے
 یہ عرض کر چکا ہوں کہ تہذیب دراصل ایک میڈیم ہے جس میں سے افراد کو گزار کر ایک مخصوص تصور انسان کے مطابق
 ڈھالا جاتا ہے اب کئی تہذیبی رد و ل کے تصور میں کہ جن کا اختلاف فردی نہیں بلکہ بنیادی ہے۔ صورت یہ پیدا ہوتی
 ہے کہ افراد کی بعض سطحیں ایسی ہیں جن کی تربیت کسی اور اصول کے ذریعے معاملہ اس وقت اور تشویشناک ہو
 جاتا ہے یہ دونوں اصول ایک دوسرے سے قطعی کی نسبت رکھتے ہوں۔ اس طرح تہذیبی پراگندگی انسانی
 شخصیت کی پراگندگی بن جاتی ہے سلیم احمد کا یہ نظریہ کہ روایتی تہذیب کے بعد ہمارے ہاں انسان کسرور
 کسر کے عمل سے گزر رہا ہے دراصل محض انفرادی اطلاق نہیں رکھتا۔ اس لئے کہ تہذیب کا منظر مختلف
 دھارے اپنے اندر رکھے گا انسانی شخصیات کے اتنے ہی ٹکڑے ہوں گے اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ چلتے یہ
 ٹوٹ پھوٹ بھی ہو گئی۔ لیکن اس کا نتیجہ کیا ہے جو لوگ ادب اور تہذیب کو انسان کی شخصیت میں پیدا ہونے والے
 بے اصول تصادم کے اظہار کا میڈیم سمجھتے ہیں ان سے میں بحث نہیں کر رہا اور نہ ہی میں اس صورت حال کے
 معاشرتی اطلاقات پر گفتگو کروں گا کہ کس طرح اس سارے عمل سے قومی سطح پر ایک منافقت پیدا ہوتی ہے۔
 ادب کے سلسلے میں اس عمل کے جو فوری نتائج ہوتے ہیں ان کا عالم یہ ہے کہ ادب سے انسانی ذات کا تصور مفقود ہو جاتا
 ہے۔ لہذا غیر شخصی روایت سے ربط استوار کرنے کا کوئی مرکز موجود نہیں رہتا۔ تہذیبی طریقہ احساس کے غائب ہو جانے
 کی وجہ سے فوری مستند ابلاغ کا پیدا ہوتا ہے اس لئے کہ ادیب اور قاری کے درمیان سفارت کے فرائض یہی
 تہذیبی طریقہ احساس ہی انجام دیتا ہے اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ادب کے سلسلے میں معیار غائب ہو جاتے
 ہیں اس لئے کہ ایک تہذیبی فضاء میں معیار یا تو ایک ہوتا ہے یا کوئی نہیں ہوتا۔ اس طرح ایسی صورتیں
 تنک پیدا ہو جاتی ہیں جہاں کسی شے کے ادب یا غیر ادب ہونے کا فیصلہ صرف اس کی قبرلیٹ کی بنیاد پر
 رہ جاتا ہے جو ظاہر ہے کہ کوئی بڑی بنیاد نہیں ہے۔ اس تمام پراگندگی کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ادب پہلے اپنی پہچان
 کھو دیتا ہے۔ پھر اپنے منصب سے ہاتھ دھو بیٹھتا ہے اور بالآخر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ آخر ادب کے بغیر بھی تو
 ہم زندگی گزار سکتے ہیں پھر اس کی ضرورت کیا ہے۔ اس کے بعد ادب کی جو انہ جونی شروع ہوتی ہے کوئی کہتا ہے
 یہ مذہب کی جگہ لے گا کسی کا خیال یہ ہے کہ ادب ایک نئی اخلاقیات کی داغ بیل ڈالے گا۔ کوئی ادیب کو
 غیر مستند قانون دان قرار دیتا ہے۔ عرض کر رہا ہوں کہ ہر کسے حسب فہم گمانے دار۔

تاکہ لوگ ادب سے دستکش ہو جاتے ہیں اور معاشیات کا مطالعہ کرنے لگتے ہیں اس وقت کی صورت حال دراصل یہی ہے کہ ادب ایک تہذیبی تصادم میں دونوں معیاروں کے تحت کام کرنے کی وجہ سے آہستہ آہستہ اپنا جواز کھو رہا ہے اور ہم اس صورت حال کے بارے میں صرف یہ نہیں کہہ سکتے کہ لوگوں میں ادب کا ذوق ختم ہو رہا ہے۔

اب اس سارے مسئلہ پر دو طرح کے رد عمل ہو سکتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ جو کچھ ہو رہا ہے درست ہو رہا ہے۔ اور ایک ازلی تقدیر کے مطابق ہو رہا ہے جیسا کہ ہندومت کا اصول ہے کہ مندرنتر کا آخری حصہ یعنی کلجنگ کسی کے رد کے رک نہیں سکتا۔ دوسرا خیال یہ ہے کہ تہذیبوں کے اس تصادم سے انسانی ذہن میں وسعت پیدا ہو رہی ہے اور یہ بالآخر ایک عالم گیر انسانی خیر پر منتج ہو گی۔ یہ نقطہ نظر بعینہ وہی ہے جو نشاۃ ثانیہ کے آغاز میں پیدا ہوا تھا۔ اور جس کے تحت یوٹوپیا کی روایت نے جنم لیا تھا۔ لیکن نتیجہ ہمارے سامنے ہے۔ میسوی مادی۔ لے کر سامنے آتی ہے۔ کیمیلے کی تحریریں دیکھ لیجئے یا پھر جارج آر ویل کا ۱۸۹۴ء کا بھی ایک کافی شہادت ہو سکتا ہے لہذا یہ دونوں راستے ادیب کے لئے بند ہیں۔ روایتی تہذیبوں کی ان کے تمام عناصر کے ساتھ نشاۃ ثانیہ کے بارے میں ہم سوچ بھی نہیں سکتے اور روایت کے بغیر ہم جی بھی نہیں سکتے اس لئے کہ افراد کو روایت کے ساتھ وہی نسبت ہے جو مچھل کو پانی کے ساتھ۔ یہ ایک عجیب طرح کا گورکھ دھند ہے عالمی سطح کی بات کرنے کا نہ مجھ میں حوصلہ ہے نہ فی الوقت اس کی ضرورت۔ لیکن اتنا ضرور ہے کہ ادیب کو جو تہذیبی طرز احساس کا معاشرتی قائم مقام ہوتا ہے اس صورت حال کے بارے میں سوال ضرور اٹھانا چاہیے اور اپنی حیثیت کا تعین ضرور کرنا چاہیے۔ دوسرے لفظوں میں میرے اس سوال کا مطلب یہ ہے کہ ہر ادیب کو خود سے یہ پوچھنا چاہیے کہ وہ کیوں لکھ رہا ہے اس لئے کہ یہی سوال خود اس کی اپنی نظر میں اپنے جواز کے لئے ضروری ہے۔ مختلف تحریکیں دراصل اسی سوال کے ناکام جوابات کے طور پر سامنے آتی ہیں۔

اس وقت یہ سوال اٹھانا دراصل ادیب کے تہذیبی منصب کے بارے میں سوال اٹھانے کے مترادف ہے۔ یہاں ایک اور بات ذہن میں آتی ہے کہ آخر اس بات کا تقاضہ صرف ادیب سے کیوں کیا جائے۔ آخر معاشرے کے دوسرے افراد بھی تو ہیں۔ یہ تقاضہ معیشت والوں سے سیاست والوں سے اور اس طرح کے دوسرے لوگوں سے بھی تو کیا جاسکتا ہے۔ ایک درجے میں یہ بات درست بھی ہے اور یہ تقاضہ ہونا بھی چاہیے۔ لیکن ادیب اور دوسرے شعبوں کے بارے میں ایک بنیادی فرق ہے۔ دوسرے شعبے ہمہ وقت موجود صورت

حال کے حیر میں رہتے ہیں جبکہ ادیب کے لئے ہر مسئلے کے دو رخ ہوتے ہیں۔ ایک تو موجودہ صورت حال
 اور دوسرے وہ اجتماعی خواب جو اس کے وجود میں زندہ ہونے میں پرچنانچہ ادیب کا اکثر عمل موجود صورت
 حال اور اجتماعی خواب کے مختلف تناسب سے آپس میں حل ہوتے جانے کا نام ہے۔ اس وقت کی تہذیب
 پر آگندگی کے عالم میں ادیب کے لئے اگر کوئی راستہ ہے تو اپنے اجتماعی خواب سے غیر مشروط وفاداری کا ہے
 نہ کہ ارتقا پر بے جھنجک ایمان کا۔ اس لئے کہ تہذیبوں کی تشکیل میں بھی اجتماعی خوابوں کا اہم حصہ ہوتا ہے اور عالم
 زوال میں یہی اجتماعی خواب تدویر منزل کے اصول کا کام بھی دیتے ہیں اور اگر صورت حال اس سے مختلف
 ہے اور ادیب کے پاس سماجی جبر اور تہذیبی پراگندگی سے محفوظ رہنے کا کوئی راستہ نہیں ہے۔ تو آئیے ہم سب
 مل کر ادیب، تہذیب اور ادیب کے لئے دعائے مغفرت کریں اور اپنے آپ کو مغرب تاریخ کے بے جہت دھاروں کے
 سپرد کر دیں۔

فنی تخلیق اور شعوری خود مختاری

سعادت معبد

تخلیق ادب کو بعض سطحیت پسند نظریہ سازوں نے اطمینان قلب کی بازیابی کا وسیلہ بنانا ہے ان کا کہنا ہے کہ ادبی اظہار ادیب کے داخلی کجراں کا خاتمہ ہے۔ فنی تخلیق کا صفحہ قرطاس پر آراستہ ہونا ان کے لئے فاضل ہیجانات کی لفظی نکاسی ہے۔ یعنی جیب سینہ جذبات سے معمور ہو جائے اس میں مزید گنجائش نہ ہے تو جھلکتا، بہہ نکلتا اور خارج ہونا امر لازم ہے۔ اس قسم کا نظریہ تخلیق کو وجود کا ذریعہ تو بنا سکتا ہے وجود کا اظہار نہیں اسے ہمیں ادب کا نظریہ حوائج ضروری قرار دینے میں کوئی باک نہیں۔ کوئی نقاد مصر ہے کہ ادب جذباتی ابال کا اظہار ہے اور کوئی اسے ہیجانات کی پھیلیاں خالی ہونے کا انتظام قرار دیتا ہے ارسطو کا مشہور زمانہ نظریہ کئیھارسس بھی اسی ضمن میں پرکھا جاسکتا ہے۔ ارسطو اس کا وقتی لذات اور ابقورس کا پائیدار لذتیت کا نظریہ بھی یہی گل کھلتا نظر آتا ہے ہاتس بھوگ اور بھیم کے لذاتیاتی عقیدے بھی اسی زمرے میں رکھے جاسکتے ہیں۔ نئے زمانے میں شعور کی رو کا فلسفہ وجود کے اسی نوع کے ابال کا عکاس ہیں۔ فرائڈ کا ادب کو لا شعور کی چھپی خواہشات کا ارگن بنانا لا اختیاری کی مذکورہ صورت ہی کا شاخسانہ ہے ان سب نظریات کا محتاط تجزیہ خبر دیتا ہے کہ یہ تخلیق فن اور تخلیق ذات کے ضمن میں شعوری عمل کی حاکمیت کی نفی کرتے ہیں حقیقی فن کی تخلیق کے لئے آورد کی مصنوعیت اور آمد کے شب خون سے محفوظ رہنا لازمی ہے آورد بنے بنائے مسلم عقیدوں پر جا بے کی تعمیر کی گرامر انہ کو شش کا نام ہے اور آمد سیل تند کی صورت وجود کی بنیادوں کو پہلے جاتی ہے۔ آورد میں صناعتی کاشتہ ہوتا ہے اور آمد میں غلاظتوں کی ترسیل کا اطمینان آورد لفظوں کے لفظی جوڑ توڑ کی داستان ہے آمد ان کے آمد کے نام، آورد میں حقیقت بناوٹی معلوم ہوتی ہے آمد میں طبع کی صورت، آورد میں مفہوم کی متعین شکل آجا کر ہوتی ہے آمد میں اس کے آزادانہ پھیلاؤ کا احساس نمایاں ہوتا ہے ہر دو صورتوں میں خالق کے باطن کا انفعالیں رہنا، اس کی حقیقتوں کا غیر عکس ہونا اور تشکیل ذات سے قاصر رہنا ناگزیر ہے۔

حقیقی فن فی الاصل باطنی احتسابی عمل کے نتیجے میں ظہور پاتا ہے باطنی احتسابی عمل فنکار کے شعور کی صداقت کا سراغ رساں ہے یہ وہ معیار ہے جو تعمیر کی تکمیل اور اس کے بعد تک اپنے نقشوں میں تبدیلیاں کرتا رہتا ہے۔ تجربات جذبات، خیالات، احساسات، تاثرات، تخیلات اور مہیانات کی تراش خراش، پرکھ پرچول، مرکبات سازی کے ذریعے ایک نیا منظر نامہ، ایک نئی تشکیل، ایک نئی ترتیب، ایک نیا خواب اور ایک غیر دریافت شدہ علاقہ سامنے لاتا ہے یہ عمل جذبات کے مجبور بہاد اور مصنوعی ترتیب پر قدغن لگاتا ہے۔ فن کار کو مکمل بے سکون کرنا ہے اس کے داخلی بحران میں شرت لاتا ہے۔ فاضل مہیانات پر گرفت رکھتا ہے جذباتی ابال کو شعور کے ڈیم میں پھینکنا ہے ہتھیار اس کی بجائے کراس کو جنم دیتا ہے، لذاتی عناصر کا بیج کن ہے شعور کی رو کو اپنا مطیع بناتا ہے۔ لاشعور کی دبی خواہشات کی تجزیاتی تطہیر سے عہدہ برآ ہوتا ہے مسلمہ روایات کے آہن کو پگھلاتا ہے۔ لفظی بازیگری سے نجات دلاتا ہے

وجود کے معانی کی تحصیل، نقطہ نظر کی درست پہنچ اور فنی معنویت کا استحکام اسی باطنی خود احتسابی کام میں منت ہے۔ لیوں دلوں کے اختیار چلے نہیں جاتے، ریڈی ریفرنس کے لئے موجود ہوتے ہیں اپنی قوتوں اور تازیانوں سمیت رہنمائی کے لئے، کنٹرول کے لئے، لاشعوری روایات کے شب دیر کو پایہ زنجیر کرنے کے لئے، جذبات کو غلام بنانے کے لئے شعور کو آزاد رکھنے کے لئے، تخیل کو سطحیت کی دلدلوں سے بچانے کے لئے! پالمیوپکا سونے بجا طور پر رکھا ہے۔

”جب میں تصویر بناتا ہوں تو میری کوشش ہوتی ہے کہ میں ایک ایسا امیج دوں جو لوگوں کے لئے غیر متوقع ہو اور اس سے ماورا ہو جسے وہ رد کرتے ہیں۔ یہی میری دلچسپی ہے۔ میں ہمیشہ خراب کرنے کی کوشش کرتا ہوں۔ میں انسان کو اس کا ایسا امیج دیتا ہوں جس کے عناصر روایتی مصوری میں اشیاء کو دیکھنے کے عمومی طریق کار سے لئے جاتے ہیں اور انہیں غیر متوقع فیش میں از سر نو جمع کرتا ہوں۔ یہ کافی بے اطمینان کرنے والے ہوتے ہیں تاکہ وہ تصویر جو سوال اٹھاتی ہے اس سے بچنا ناممکن ہو جائے۔“

اس اعتراف میں شعوری عمل، نئی تشکیل کی صورت، کراس کی پیش کش، بنے بناتے کوئے خراب کرنے کی کوشش اور بے اطمینانی کی تدوین ہمارے نقطہ نظر کی وضاحت میں مدد ہیں، مولانا روم لکھتے ہیں۔

”مجبور اختیار کا فرق ایک مثال سے سمجھا جاسکتا ہے ایک ہاتھ ریشے سے لڑ رہا ہے اور دوسرا اپنے اختیار سے متحرک ہے بہ دونوں حرکتیں حق کی پیروی کر رہے ہیں۔ لیکن دونوں ایک دوسرے کے ماتحت نہیں ہیں۔ ریشہ زدہ کبھی پشیمان نہیں ہوتا اور ہوا اپنے قصد و اختیار سے حرکت کرتا ہے۔ وہ پشیمان بھی ہوتا ہے۔ پھر تم جبر میں

باطنی احتسابی عمل مجبوری سے کوئی علاقہ نہیں رکھتا فن کار کا شعور اختیاری شعور جتنا ہے ویسا ہے کہ وہ صاحب اور غیر صاحب، خیر اور شر، حقیقی اور غیر حقیقی، مصنوعی اور تخلیقی اور ایمانی اور غیر ایمانی میں تمیز کر سکتا ہے اپنے اسی اختیار کی بدولت وہ اپنے غلط رویوں پر لاشیان بھی ہوتا ہے اس کے مقابلے میں مجبور شعور یا بلا اختیار و اثر رکھنے والے لاشیان کی ایک جہ سے بھی واقف نہیں ہوتے، باطنی احتسابی عمل کی عدم موجودگی میں نظریہ سازی، خیال آرائی اور جذباتی منظر کشی ذمہ داری سے بے پرواہ خود روی ہی کے سلسلے میں باطنی تجرباتی آنکھ جمع شدہ مواد کی گہرائیوں میں سرایت کر جاتی ہے، باریک بین ہوتی ہے، سیاہ و سفید کو الگ الگ کرتی ہے نئی ترتیب کا جوہر رکھتی ہے اظہار کے پیچ و خم سے واقف ہے مواد کے ذخیرے کی نئی ترتیب نقطہ نظر بھی سامنے لاتی ہے نقطہ نظر فن کار کے خواب برسر عام کرتا ہے یہ خواب اس کے وجود کی عملی جہتوں کے شارح ہوتے ہیں، یہ جہتیں ماضی پر مکمل انحصار کا نتیجہ بھی ہو سکتی ہیں، حال کی مصور بھی، ماضی اور حال کا امتزاج بھی ظاہر کر سکتی ہیں اور ماضی حال اور مستقبل کی اکائی کی علمبردار بھی ٹھہر سکتی ہیں، فن کار کے خوابوں کے تجربے کے لئے یہی منظر انتہائی اہم ہے۔ وہ خوابوں کا پالنہار ہے ان میں مخصوص رنگ بھرتا ہے اور ان کی مختلف صورتیں دکھاتا ہے۔ انہیں اثر انگیزی، ملاحظہ یا پکھ کے لئے قارئین تک پہنچاتا ہے۔ یہ خواب اس کے وجود کا پیچیدہ اشارہ ہوتے ہیں، ان کے لطف میں موجود کے ہوئے بھی تیرتے نظر آتے ہیں اور معدوم کی پرچھائیاں بھی۔ معدوم کا تعلق یاد سے بھی ہے اور امکان سے بھی، ان خوابوں کو محض لاشعور کی بازگشت کہنا، یا اجتماعی لاشعور کی کاربن کاپی قرار دینا یا خیالات و افکار کا خود رو دریا سمجھنا درست نہیں ہے ان خوابوں کا تانا بانا بڑی احتیاط سے بنا جاتا ہے اس لئے کہ یہ فن کار کے وجود کے منظر ہوتے ہیں۔ فن کار اپنے ارد گرد کی دنیا اور تاریخ سے معافی کا سوا کرتا ہے جواب نہ پا کر خواب بنتا ہے۔ معافی کے خواب!

ویسے خواب دیکھنا ہمارا پرانا روگ ہے، میں نے اور میرے بہت سے ناموں نے کیسے کیسے عجیب خواب دیکھے اور پھر ہر خواب کی تعبیر بھی چاہی ہے مجھے اپنے ناموں پر گزرا زمانہ ایک خواب معلوم ہوتا ہے جیسا کہ اور ڈرونا خواب..... ”جاگتی آنکھوں ڈراوٹے خواب دیکھنے کا عذاب بڑھتا ہی گیا“

(صرف ایک لفظ ہیسات افسانہ از زلمہ خا)

ہم چلیاں احتجاج کرتی ہیں۔

حرفِ آخر اگلا اسٹیشن ہوگا
 پہلے اگلے اسٹیشن حرفِ آخر نہیں ہوتے،
 دروازے کھلتے بند ہوتے ہیں
 کیا ہوا ہے دیکھو تو؟

میں اپنی نیند سوئی جس میں تم خواب تھے۔
 خواب ہوئے تو عمل ہوئے۔

(خواب عمل ہوتے ہیں، نظم از نسرتین انجم مبعثی)

یہاں کیا مسئلہ ہے؟ میں نہیں کہہ سکتی ہوں۔
 میں مجھ خواب ہوں اور میری زبان موت سے دھندلا گئی ہے۔
 میں بستر کے دوسری طرف موت کے گرٹھے میں تھوکتی ہوں۔

میں اپنی محبت سے محبت کرتی ہوں تاہم حیب وہ سویا ہوتا ہے۔ اُسے کھا جاتی ہوں۔
 موت ابتر کرنے والی ہے، زندگی اس سے بھی زیادہ ابتر کرتی ہے زندہ رہتے ہوئے ہم خواب دیکھتے
 ہیں اور مرجھاتے ہیں۔

کون یقین سے کہہ سکتا ہے؟

کیونکہ ہم اسے پاس خوابوں کے سوا کیا ہے؟ چلو اپنے بستروں کو ملا لیں۔

(نظم از ایریکا جونگ ترجمہ انیس ناگی)

ان ٹکڑوں میں خوابوں کو پرانا روگ بھی کہا گیا ہے اور عذابِ ناک بھی عمل کا نام بھی دیا گیا ہے اور زندگی کا
 ساتھی بھی بنایا گیا ہے، خواب خوفزدہ بھی کرتے ہیں اور خوف پر قاپو پانے کا سلیقہ بھی بخشتے ہیں ان میں احتیاج
 کی صدائیں بھی سنائی دیتی ہیں اور دہشت کی شرگوشتیاں بھی، موت سے ہمکلامی بھی ان کا شہوہ ہے اور زندگی سے
 خطاب بھی ایرا بتری، روگ اور عذاب میں مبتلا کرنے کا باعث ہیں ان کی تعبیری سوالات پیدا کرتی ہیں یہ سوال
 نئے خوابوں کی صورتیں آجا کر کرتے ہیں مسعود اشعر اپنے افسانوں کے ضمن میں لکھتے ہیں۔

”یہ افسانے نہیں سوال ہیں، یہ وہ سوال ہیں جو میں اپنے آپ سے کرتا رہتا ہوں مختلف اوقات میں مختلف
 مواقع پر، وہ باتیں ہیں جو میں نے اپنے آپ سے کی ہیں اور کرتا رہتا ہوں وہ خواب ہیں بالعموم ڈراؤنے خواب جو میں

نے دیکھے ہیں اور دیکھتا رہتا ہوں۔ اب میں یہ نہیں کہوں گا کہ میرا اپنا آپ ایک خاص معاشرے اور خاص زمانے میں بھی محصور ہے کہ یہ آپ کے سوچنے کی بات ہے۔

(فلیپ آنکھوں پر دونوں ہاتھ از مسعود اشعر)

سوال کرنے اور ڈراؤنے خواب دیکھنے کی صورت حال کسی شے کے گم ہو جانے، مخفی ہونے، مجبور رہنے یا سوئگ رہنے کے کوائف کا اظہار بھی ہے اور پالینے، ظاہر ہونے، اختیار حاصل کرنے اور حقیقی کو دیکھنے کی تمنا بھی دنیا کا تمام تخلیقی ادب اپنے آخری تجربے میں یا تو سوال ہے یا پھر وہ خواب ہے جس میں انسانی وجود ستاروں علامتوں یا منطقی تشریحوں کی صورت میں اپنی گمشدگی کا اعلان بھی کرتا ہے اور پالینے کا جتن بھی، موجود کا عدم تلاش کرنا اور عدم سے وجود میں آنا یعنی اپنے آپ کو موجود پانا اور اپنی موجودگی میں معدوم ہونا اور پھر اپنے وجود کو پانا کرنا کی مستقل صورت ہے ایسا کیوں ہے؟ یہی سوال ہے اسی کے لہن میں وہ کیفیت ہے جسے ڈراؤنے خواب دیکھنے کی کیفیت کہا جاسکتا ہے۔ سوال کسی خواب کو پانے کا متناہی ہے حاصل شدہ جواب نئے سوال جنم دیتا ہے اور بے جہتی بھی جو کچھ کہ عصاب میں مدفن ہے اور ہمارے ظاہر نے جسے فراموش کر دیا ہے، دبا دیا ہے یا غیر ضروری سمجھا ہے۔ دماغ کی خیالی سکرین پر نمودار ہوتا ہے۔ فن کار اپنے وجود کی محسوسیاں دیکھتا ہے یا دوسرے فنکاروں میں ٹوٹے دیکھتا ہے، ہر سوال کا جواب اجزا میں ملتا ہے کہ انسانی وجود سوال و جواب کا لامتناہی سلسلہ ہے یکمل سوال یا یکمل جواب کمال وجود ہی کا حصہ ہے کمال وجود ہنوز پردہ غائب میں ہے موجود اجزا کا کل تو تشکیل پالیتا ہے امکان کے حوالے سے جزوی رہتا ہے۔ اضافیت کی تجزیہ تسلیم کئے بغیر چارہ نہیں مطلقیت فنکاروں کے لئے وہم محض ہے تاریخ کے ظوفازل کے سامنے تنکوں کی صورت ڈھٹا ہے اپنی اضافیت کے ادراک سے اپنے وجود اور معانی کے کھ کی تشکیل نو دائرہ اختیار میں ہوتی ہے۔ مطلقیت کے حوالے سے آئیڈیالزم ہے۔ آئیڈیالزم میں تخلیق کرنا تو ہم رقم کرنا ہے آئیڈیالزم کی دھند میں خواب دیکھنے اور سوال کرنے والے فنکار خلاؤں میں زندہ رہتے ہیں وہ یا تو ماضی کے کھوٹے سکوں کے بیوپاری بنتے ہیں یا مستقبل کی ناکارہ کرنسی چلانے کے دپے ہوتے ہیں۔ آئیڈیالزم کے خواب وجود کے باطنی احتسابی عمل سے مربوط نہیں ہوتے۔ ایک خاص معاشرے اور خاص زمانے میں محصور ہو کر خواب دیکھنا مسعود اشعر کے لئے ضروری تھا کہ اسی عمل نے انہیں ماضی پرستی اور مستقبل کی نعرہ بازی سے نجات دلائی ہے۔ آئیڈیالزم میں اشتیاق کو موجود انسانی تناظر سے علیحدہ اور جدا کر کے دیکھنے اور پرکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ایسے فنکار اشتیاق میں گم ہو جاتے ہیں یہ وہی عمل ہے جسے ابنی اشتیاق

نے آفاق میں گم ہو جانا کہا ہے آفاق کو اپنے وجود میں گم کرنا یا اپنا مطیع بنانے کی سعی کرنا درست رویہ ہے۔

انسان وہ ہستی ہے جس کی امکانی صلاحیتیں نامعلوم کو وجود میں لاتی رہتی ہیں۔ نامعلوم کا وجود میں آنا کیا معنی رکھتا ہے؟ اسے جاننے کے لئے لازمی ہے کہ ہم فطرت، اشیاء اور معاشرے کی فکری و عملی تفتیش میں انسان کو فوقیت دیں اور اسے جانچنے کا سپاہیہ قرار دیں، اشرف المخلوقات کا لفظ انہی معنوں میں مستعمل ہے۔ تسخیر اس کی ہر شے میں ہے ویسے بھی انسان اور انسانی وجود کی پہچان کا علم ہی انسانوں کے لئے زیادہ اہم اور پر معانی ہے انسان کی تحقیق کریں تو معلوم ہوگا کہ وہ رشتوں کا ایک لامتناہی اوپے کراں سلسلہ ہے فطرت اشیاء اور معاشرہ اس سے گہرے طور پر مربوط ہیں تمام علوم و فنون کی بنیادیں انہی رابطوں کی عطا کردہ ہیں انسان اور اس کے رشتوں کے حوالے سے ہم انسانی ترقی، انسانی منزل یا عہد ترقی یا عہد تنزل کے فارمولے وضع کرتے ہیں انسان کے احاطہ قدرت میں جو کچھ ہے وہ ایسے تصرف میں لاتا ہے اور جو کچھ اس کی موجود طاقت سے بالا ہے وہ اسے مسخر کرنے کی مستقل جدوجہد میں مصروف رہتا ہے انسان کے حواس خمسہ جس ظاہر کا اور اک کرتے ہیں وہ اس کا حقیقی ظاہر ہے۔ یہ حقیقی ظاہر یا شعور انسانوں کے لئے نیا امکانی باطن ہے یوں نیا امکانی باطن ایک سوال یا ایک خواب کی صورت ظہور پاتا ہے نیا جواب حاصل ہوتا ہے اور نئی تعبیر جو مفکرین اور دانشور امکان کو محض فکری یا تصوراتی سطح تک ہی محدود رکھتے ہیں وہ امکان کی تجریدیت ہی کے شارح رہتے ہیں۔ امکان کا تجریدی تصور معروضی تبدیلیوں کا مخالف ہے۔ اس میں تاریخ کو کہو لو کے پیل کی گردش کا نام دیا جاتا ہے ہمارے زمانے میں روایتی شعریات اور داستانوں کی اخلاقیات و منطق ناقد کرنے والے شاعر اور افسانہ نگار امکان کے تجریدی تصور ہی کو اپنے وجود کا کل جانتے ہیں۔ اقدار کی مطلقیت، جذبے کی مدوریت اور تخیل کی جبریت کے قائل ہیں ان کے افسانے اور ان کی شاعری اس بڑے تجریدی تناظر کا حصہ ہیں وہ نئے معروضی تقاضوں اور نئے باطنی امکانات کی منہایت کو جزو ایمان جانتے ہیں اور شہنشاہیت، سامراجیت اور جاہلیت کے دور کی اخلاقیات اور روایات کو انسان کی نجات و ہندو قرار دیتے ہیں جدید سماجی اور صنعتی ترقی ان کے روایاتی وجودوں کے لئے قابل قبول نہیں ہے وہ اس امر کی تحقیق نہیں کرتے کہ جدید سماج اور جدید صنعتی ترقی کی خرابیاں مشینوں میں نہیں ہیں نظاموں میں ہیں ان کے آقاؤں اور حاکموں میں ہیں سو بجائے صنعتی نظاموں اور آقاؤں کی مخالفت کرنے کے وہ ان مشینوں اور آزاد سیاسی نظاموں کی مخالفت کرتے ہیں جن کا موثر استعمار انسانوں کو وہ آسائشیں اور نعمتیں بخشتا ہے جن سے ان میں مسخر کرنے، قابو پانے اور اشرف المخلوقات ہونے کے جذبے متحرک ہوتے ہیں ایسے ادیب اور شاعر تاریخ اور معاشرے کا یہ

اصول سمجھنے سے دلتہ قاصر رہتے ہیں کہ اس شیار اور ماحول ہمیشہ برقرار نہیں رہتے۔ تبدیلی ان کے خمیر میں ہے۔ رانجیائے
قطرت اور معاشرے نہ تو انجماد کا شکار ہوتے ہیں اور نہ ہی مطلق طور پر پنا وجود برقرار رکھتے ہیں۔ تجربی تصویر
میں زندہ رہنے والے دانشور اپنے وجود کے معانی پانے، حقیقی سوال کرتے، حقیقی خواب دیکھنے اور ان کی ٹھوس
تعبیریں کرتے سے کوئی سروکار نہیں رکھتے یا انتظار حسین لکھتے ہیں۔

”مہماتما بدھ نے کہا تھا کہ لوگ بچوں کی مانند ہیں اور کہانیاں سننا پسند کرتے ہیں مگر میں جس عہد میں زندہ
ہوں اس عہد میں آدمی کے اندر کا بچہ مرد چکا ہے۔ کہانی سننے سننے اور مٹی جمع کرنے سے اسے کوئی رغبت نہیں میں
اس عہد سے فرار چاہتا ہوں، قرار میرا خواب ہے مگر میں اپنے وقت میں مقید ہوں اور اپنی واردات کا اسیر ہوں
سو پھر وی لا حاصل عمل، بکھری مٹی سے ذرے چٹنا اور کہانیاں لکھنا۔“

(ذیلیپ شہر افسوس از انتظار حسین)

انتظار حسین نے صنعتی عہد میں ادب کی موت کا فتویٰ دیا ہے اور اسے لا حاصل عمل سے تعبیر کیا ہے، مہماتما
کے عہد میں لوٹنا ان کا خواب ہے اس عہد میں ان کے لقبول لوگ کہانیاں سننا پسند کرتے تھے اس عہد میں آدمی کے
اندر کا بچہ مرد چکا ہے۔ یہ عہد انتظار حسین کے لئے تخلیق کا دشمن ہے۔ صنعتی عہد کے عذابوں، اخلاقی زالیوں، فرو
پسندیوں کے خلاف تو مغرب میں بھی بہت کچھ لکھا گیا ہے لیکن اس کا پتلا فراریت کے ویزن سے کوئی تعلق نہیں
رکھتا۔ کا فکا، ڈی ایچ لارنس، برنولت بریخت، جانز آردل، ایچ جی ولز، آلڈس ہکسل، آئینسکو، آر تھر
لبر، البرت کامیو، کاکتو، میکول، جمیز جوائس، ورجینیا وولف، سارتر وغیرہ نے اپنے اپنے انداز اور نقطہ نظر کے
مطابق صنعتی دور کی تنہایتوں، المناکیوں، مصلحتوں، استحصالوں، بیزاریوں، بدکاریوں، نسل پرستیوں، جنگوں
مجبوریوں، فلاظتوں، منافقتوں، بے ایمانیوں، بدعتوں، بے چارگیوں، بے اطمینانیوں، پریشانیوں اور
منافرتوں کی تفصیلی تصویر کشیاں کی ہیں لیکن یہ ادیب اپنے عہد سے فرار کو اپنا خواب نہیں بناتے اپنے وقت
اور اپنی واردات میں اسیر رہ کر حیات انسانی کے مسائل کا حل تلاش کرتے ہیں ان کے لئے قہر ماضی میں گزرا نہ صرف
خود برباد ہونا ہے بلکہ نسلی انسانی کو بھی برباد کرنا ہے ہمارے دور میں کہانیاں سنی بھی جاتی ہیں اور سنانی بھی
جاتی ہیں لیکن ایسی کہانیاں جو وجود کو عہد کے بطن میں تلاش کرتی ہیں اور عہد کو وجود کے بطن میں! آج ادب لکھنا
لا حاصل عمل نہیں ہے اپنے عہد اور اپنے مسائل کے حقیقی معانی دریافت کرنے کا مسئلہ ہے ہمارے ادب کی بد قسمتی ہے
کہ اس میں ماضی پرستوں اور مستقبل خواب سازوں کی کثرت ہے حال کی صورت حال سے بے آگاہ رکھنا صنعتی آکاؤں

کی منشا ہے تاکہ مقامی باشندے اپنے حقوق کا مطالبہ نہ کر سکیں۔ کہانی سننے والے بچے تو زندہ ہیں مگر وہ اپنی طرہات سنا چاہتے ہیں نرگسیت پتہ میں اور اپنے اور اپنے احوال کے بارے میں جانا چاہتے ہیں اپنے عہد سے فرائض حاصل کرنے والوں کو ادب موت کا شکار ہی نظر آیا کرتا ہے۔

انتظار حسین نے یہ جیلے تو شاہ ولی اللہ سے حاصل کئے ہیں کہ میں اپنے وقت میں مقید ہوں اور اپنی دلدل سے **۱۷** سیر ہوں لیکن ان کے ساتھ مگر استعمال کر دیا اور قرار کی منطق کے سہارے نئے مامول کی مخالفت کا سو لگ چایا شاہ ولی اللہ نے یہ بھی تو کہا تھا کہ جوں جوں انسان ترقی کرتا جلتے گا یا مسخر کرتا جائے گا اس کی غلامی، درماندگی پس ماندگی اور تجوری میں کمی ہوتی چلی جلتے گی بنا ہر ہوں، کارخانوں اور نئی ایجادوں نے انسان کو سہولیتیں فراہم کی ہیں۔ اس کے دشمن کو وسیع کیا ہے۔ ان کے حوالے سے انسانوں کو اپنے حقیقی حقوق کی آگاہی ملی ہے کیچر بھری پگڈنڈیوں محصور جیلیوں، ذات پات کے نظام اور قبائلی اقدار کو آزادی کی علامت قرار دینے والے وجود کی گمشدگی کا پھر پ بھرتے ہیں اور انسان سے اس کی موجود اور امکانی صلاحیتیں چھیننے کے چکروں میں ہیں ایسے دانشوروں کے خواب بڑے منظم خواب ہوتے ہیں وہ خواب جنہیں محض مفاسد کے تحت ایجاد کیا جاتا ہے اس عمل کو آورد کے خواب تو کہا جاسکتا ہے حقیقی خواب یا ڈراوٹے خواب کا نام نہیں دیا جاسکتا، آوردی خوابوں میں ظاہر اور باطن کی دوئی جائز ہے یہ فکر جدید نہیں ہے سائر کے بقول جدید فکر کا مقصد شریعت کا اختتام اور وحدانیت کا نیا تھا۔ ہماری تہذیب میں وحدت الوجود کا نقطہ نظر فکر جدید ہی کا حصہ ہے۔

سائر کا کہنا ہے جدید فکر ظاہر اور حقیقی کے درمیان تضاد کا خاتم ہے جو کچھ کسی شے کی سطح پر ہے وہی کچھ اس کے باطن میں ہے۔ ظاہر نہ تو محض باطنی ہوتا ہے اور نہ محض ظاہری تمام ظواہر کسی دوسرے ظاہر کی جانب اشارہ کناں ہیں، ظاہر اور باطن کی کلیت ہی اصل شے ہے۔

(THE PURSUIT OF BEING BY JEAN - PAUL SARTRE)

سائر یہ بھی کہتا ہے کہ بوریٹ اور تے کے عمل میں ہم اپنے ہونے کو دریافت کرتے ہیں۔ انتظار حسین کہ تک اپنے ہونے کو چھپاتے ان کا افسانہ کا یا کلیپ ان کے وجود کی گواہی ہے مکھی ہنا اس افسانے میں سفید دیو (سامراج) شہزادی (اسیر سرزمین) آزاد کجنت کو کہ جو جبری اور بہادر ہے مکھی یعنی ظامع اور بزدل بنا دیتے ہیں اور وہ امتلا کی کیفیت میں مبتلا ہو کر اپنے وجود کی دریافت کی کوشش کرتا ہے اقبال کی نظم ایک مکھڑا اور مکھی میں مکھی خوشامد کی وجہ سے مکھڑے کے جال میں پھنس جاتی ہے اور اس

افسانے میں دیو سفید کے الوان نعمت کا شکار ہو جاتی ہے۔ نتیجہ آزادی کی موت کی صورت میں سامنے آتا ہے۔ انتظار حسین کا وجود آزادی کی موت کی گواہی تو دیتا ہے۔ موت سے محفوظ رہنے کا گریہ نہیں بتاتا اس افسانے میں انسان احتجاج تو کرتا ہے لیکن ارتقاء کے ساتھ ساتھ اس کا احتجاج مکھی کا احتجاج بن جاتا ہے یعنی بے معنی احتجاج جو موت سے نہیں بچا سکتا۔ ارادوں کی موت، انتظار حسین وجود کی تلاش میں نکلے بھی تو اس کی لاش تک پہنچے! نوہر و ماتم کی منطق ان کے افسانوں کی غالب منطق ہے البرٹ کامیو اپنی کتاب مزاحمت بغاوت اور موت میں رقم طراز ہیں۔

”ہر دانشورانہ عہد کے جذبات کو ایک ہیئت عطا کرنے کی کوشش کرتا ہے، قدیم عہد میں فن کار کے پیش نظر جذبہ محبت تھا اور نئے عہد میں اتحاد اور آزادی کے جذبات دنیا میں خلل کا باعث ہیں کل محبت انفرادی موت (یعنی وجود کی موت) کی جانب لے گئی تھی آج اجتماعی جذبات ہیں کائناتی تباہی پر آمادہ کر رہے ہیں کل ہی کی طرح سے فن ہمارے جذبات اور مسائل کی زندہ تمثال کو موت سے محفوظ رکھنا چاہتا ہے۔“

لیکن انتظار حسین ارادے کی قوت اور حوصلے کے امکان کی اہمیت سے ناواقف وجود کی عامیانا اور لپٹ معنویت کے استحکام کو فراموش دیتے ہیں جسی سطح کے عمومی تجربات اور ان کے نتیجے میں ظاہر ہونے والی منطق کو من وعن قبول کر لیتے ہیں۔ کایا کلب میں حوصلے اور ارادے کی موت کا لینڈ سکیپ انتظار حسین کے مزارعی رویے ہی کا ترجمان ہے ان کا عہد سے فرار کا خواب نئے عہد میں سامراج دشمن تحریکوں کی کامیابی کا احاطہ نہیں کر سکتا اس افسانے میں اس سامراجی غلامی کا جائزہ لیا گیا ہے جس میں انسان کی جون تبدیل ہو جاتی ہے، ہیئت بدل جاتی ہے۔ قلب مہمیت ہوتی ہے وہ انسان کو جو اپنی تقدیر کا خود حاکم تھا تاریخی جبریت کی چکی میں پس جاتا ہے اپنا حقیقی جوہر کھو بیٹھتا ہے اپنا وجود گم کر لیتا ہے۔ شعوری حرکت اور عمل سے غیر متعلق ہو جاتا ہے مکھی کی شکل نظر آنے لگتا ہے۔ مکھی بھڑکتا ہے، مکھی کے جالے میں پھنستا ہے افسانے کے ارتقاء کے دوران کہیں کہیں اس کا ارادہ اور اس کا حوصلہ جاگتا ہے اپنی دورنگی مصلحت آمیز زندگی سے بیزاری کا اظہار کرتا ہے مثلی اس کی طبیعت کا حصہ بن جاتی ہے اور وہ سوچتا ہے۔

”کسی طور دیو کو ختم کیا جائے کہ دورنگی ختم ہو اور میں خود مختار بنوں۔“ لیکن یہ سوچ مغلوب کرنے والے عناصر کے سامنے بے بس ہو جاتی ہے اور آخر میں انتظار حسین یہی مکھی پر قناعت کرتے ہیں کہ شہزادہ آزاد کھنٹ نے اس روز مکھی کی جون صبح کی انتظار حسین روایت پرستی کے شد و مد سے قائل ہیں لیکن ان میں اس موضوع پر

اقبال کی فارمولیشن یاد نہیں آتی، اقبال کی شاعری میں غلامی کا مسئلہ بنیادی حیثیت کا حامل ہے انہوں نے وجود میں غلامی کے راسخ ہونے کی نہ صرف مخالفت کی ہے بلکہ اس لعنت سے نجات پانے کے لئے حوصلے اور ارادے کے خواب تشکیل دیئے۔ اقبال کا کہنا تھا کہ غلامی اور جبریت میں انفرادی اور قومی خودی کا زوال ہو جاتا ہے اس سے نجات حاصل کرنے کے لئے انہوں نے شاہین کی علامت سے کام لیا ہے اقبال نے اس حقیقت کو راسخ کرنے کے لئے مسلمانوں کے ماضی کی شان و شوکت، حریت پسندی، عزم و دوستی اور بہادری کو اپنے خواب کا حصہ بنایا ہے ماضی سے پتاہ نہیں مانگی حال کو میدان عمل قرار دیتے ہوئے مستقبل میں چھانکنے کی کوشش کی انہوں نے ہمارے جذبات اور مصائب کی تمثال کو موت سے محفوظ کیا ان کی شاعری آزادی اور ذمہ داری کے تصورات سے معمور ہے وہ انتظار حسین کی مانند نوحے اور آہ و زاری کے شعور کے مبلغ نہیں تھے۔ رزمیاتی شعور کے خالق تھے۔ رزمیاتی شعور غلامی کے اندھیروں میں انسانی وجود کی آزادی کی شمعیں روشن کرتا ہے اقبال کی نظریہ سازی ان کے عہد کے سفید دیو کی ہلاکت کا باعث تھی، انتظار حسین دیو کے خوف کو مزید تقویت دے رہے ہیں۔ وہ نانی امال کے مکتب کے شاگرد ہیں وہ بھی نانی امال کی طرح سے بچوں کو سلانے کے لئے ان کے ننھے دلوں میں خواہ کا خوف بٹھا رہے ہیں بچے سہم کر سو رہے ہیں اور نانی امال خاندانی جوڑ توڑ کے مسائل میں الجھی ہے خیر انتظار حسین اور اقبال کا کیا تقابل ہیں تو انہیں روایت کی یاد دہانی کر رہا تھا اس مسئلے کے حوالے سے انور سجاد اور نکہت حسن کے افسانوں کی مثالیں دیکھئے۔ انور سجاد کا کونیل اور نکہت حسن کا ہمسفر یہ دونوں افسانے سامراجی جبر اور تہذیب میں انسان کے بے وقعت اور کم مایہ ہونے کی داستان بھی سناتے ہیں اور ان کے مقابلے میں وجود کے احتجاج، استحکام اور ارادے کی تمثال بھی بنتے ہیں۔ افتخار حالب لکھتے ہیں۔

انور سجاد نے جس استعاراتی فلک الافلاک کو دریافت کیا اس کی ٹھوس حقیقت حال میں لوٹ آنے کی مجبوری ظاہر کی۔ اسی مجبوری کا کونیل میں اظہار ہوا ہے کونیل ٹھوس سیاسی اور سماجی صورت حال میں جانبداری کا واضح اعلان ہے۔

(استعارے پیشین لفظ از افتخار حالب)

وہ صحن کے عین وسط میں پہنچ کر بیٹھ جاتا ہے اور اس ننھی منی کونیل کو اپنے لٹاؤ کے دامن میں لیتا ہے جو منوں ٹکی کو اپنی تیز کنارسی لوک سے چیر کر اٹھری ہے اور درخت بٹنے پر جس کی شاخوں سے مرنے رہ سکتے سورخ سورخ پھول فانوس کی صورت جھولیں گے

نہکت حسن کے افسانے ہمسفر میں مکھی ایک خارجی قوت کی صوت افسانوں پر مسلط ہے اس میں بھی ماحول کی جبریت میں نام، شناخت اور وجود کے گم ہو جانے کا مسئلہ اٹھایا گیا ہے یہ مغربی سامراج کے تسلط کی صورتحال کا عکاس ہے لیکن اس نظر ماتی فیبرک وجود کے استحکام اور احتجاج کے نقش و نگار رکھتا ہے۔

”مکھی اب آتشیں لباس والی عورت کی گردن پر چپل قدمی کر رہی تھی۔ عورت اٹھا اٹھا کر مکھی کو اڑا رہی تھی اور بس میں بیٹھے ہوئے مسافروں کی نظریں بار بار ان الجھنوں میں الجھ رہی تھیں جو بغیر آستین کی قمیض میں سے نظر آ رہے تھے۔ مسافروں کی ناکیں چہروں پر خود بخود سکڑتی جا رہی تھیں، ناکوں کے اس بند رینگ پھیلنے اور سکڑنے کے عمل کو نظر انداز کرتی ہوئی مکھی ایک مرتبہ اپنی لپٹی طاقت اور اڑان سے بھجناتی اور اڑ کر ایک اخبار فروش کے کان کے پاس جا کر بیٹھ گئی، سکندر علی خان کو اڑکائی آئی اس نے محسوس کیا جیسے اس کا سفر ختم ہو چکا ہے یا ابھی شروع ہی نہ ہوا ہو۔ سکندر علی خان جو اپنے اس سفر کے آغاز میں اپنے نام کے ساتھ بس میں داخل ہوا تھا وہ خود اپنے نام سے جدا ہو چکا تھا پھر یکایک باہر ہجوم میں اس نے اپنا نام تلاش کر لیا۔ ایک زبردست خواہش کے ساتھ وہ اپنی سیٹ پر سے اٹھا اور بس سے باہر نکل آیا۔ اس نے خود کو آواز دی۔

”سکندر علی خان! سکندر علی خان“ خود کو پکار پکار کر اس کا حلق سوکھ گیا اور آنکھیں باہر نکل آئیں اپنے اکھڑے ہوئے سانس کو قابو میں کرنے کے بعد اس نے سڑک پر ٹبھتے ہوئے ہجوم پر نظر ڈالی مگر اس کے اپنے اندر کا سکندر علی خان اس کی آوازوں سے بے نیاز پلے کارڈ اٹھائے جلوس میں شامل تھا اور احتجاجی نعروں سے لگا رہا تھا۔

(ہمسفر از نہکت حسن)

عبدالرشید کی نظم گھاس کے سرسبز خواب میں اس کیفیت کو تمنائی لہجے میں پیش کیا گیا ہے۔

میرے دروازوں سے چھپ کر آنے والی پیار کی خوشبو، بتا

تیرے پیروں کے نشان میں کس زمین پر

اپنی پلکوں سے چنوں

کس زباں سے لمس کی تصویر کو چھو

کہ میرے دل کے اندر ایک در

میری مقفل ذات میں کھل کر، میرے باطن میں روشن ہو۔

گھاس کے سرسبز خواب از عبدالرشید

ذمہ داری اور آزادی کا عمل خود شناسی کے عمل سے گہرے طور پر مربوط ہے خود شناسی حرکت اور عمل کے

بغیر ممکن نہیں ہے حرکت اور عمل مقفل ذات کے اسرار کھولتے ہیں ان کے وسیلے سے انسان تبدیل ہوتا ہے اشیاء ماحول، معاشرہ اور تاریخ میں تبدیلی لاتا ہے بعض مفکرین انسان کو تاریخ کی پیداوار کہتے ہیں لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ وہ تاریخی حیرت کو بھی قبول کرے وہ اپنی تاریخ بناتا بھی ہے اور لگاتار بھی ہے وہ تاریخ میں اپنے آپ کو تخلیق بھی کرتا ہے اور اپنی مخلوق ذات کی مدد سے معاشرے میں مزید تبدیلیاں بھی لاتا ہے۔ تبدیل شدہ معاشرہ انسان پر اپنے اثرات ڈالتا ہے یوں معاشرتی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ انسان بھی تبدیل ہوتا رہتا ہے انسانی تاریخ کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ انسان اپنے مخصوص بنی مفادات کے تحفظ کے لئے طاقت جبر اور اختیارات استعمال کرتے ہوئے معاشرے میں مطلق اقتدار اور مطلق علم کے تصورات کو فروغ بخشتا ہے مطلق اقتدار اور مطلق علم انسانی آزادی کے بدترین دشمن ہیں کہ ان کے زیر سایہ ذات اور اجتماع میں انجام، انفعالیات، منافقت، خوف، مصلحت، احساس کمتری اور غلامی کے رعب پید ہوتے ہیں شعور پر اختیار نہیں رہتا محجور فطرتیں مقدر بنتی ہیں کارل جاسپر کا خیال ہے ”مطلقیت پر مشتمل علم انسان کے انسانی تصور کی تفسیح کرتا ہے انسان کے انسانی تصور کی

منسوخت فی الاصل انسان کی منسوخت ہے“

عہد قدیم میں علمی مفکرین اور شہنشاہیت پرست دانشوروں نے مطلق اقتدار اور مطلق علم کا پرچم بلند کیا فکری اور علمی معاملے دائرہ آشنا ہو گئے، مطلقیت کا مقابلین تھے اور انوکھے کی تحصیل سے کوئی سروکار نہیں رکھتا تھا عقیدوں، خیالوں، جذبول اور سوچوں کا آہنی پھیلاؤ اپنے مرکز کی جانب پلٹ آتا تھا مخصوص دائروں میں حرکت کرتا تھا دور جدید میں سائنسی حوالوں سے ایسی ہی مطلقیت کا پرچار یونگ اور فریڈ وغیرہ نے کیا ہے یہ ماہرین نفسیات انسان کو لاشعور اور اجتماعی لاشعور کی حیرت کا امیر قرار دیتے ہیں اس کے عمل کے لئے نئے قسم کے مشینی دائرے بناتے ہیں۔ وجود پر جوہر کو فوقیت دیتے ہیں مانتھا لوجی اور جنسی خرافات کو علم اور جذبے کا حقیقی سرچشمہ سمجھتے ہیں، مانتھا لوجی، جنسیت اور مطلقیت والے انسان کو مغلوب اور مجبور شے سمجھتے ہیں انسان کسی بنی بنائی شے کا نام نہیں ہے وہ معاشرتی اور تاریخی عمل میں مبتلا ہو کر اپنی تشکیل کرتا ہے اپنے عہد کے اخلاقی، تخلیقی اور فکری تعاقبوں کی مدد سے اپنے شعور کی جہت ترتیب دیتا ہے۔

جیمز جوائس کے ناول A PORTRAIT OF A ARTIST ASA YOUNG MAN میں

سٹیفن کا نظریہ فن اپنے لئے ذاتی روایت کی ایجاد کی ایک جرات مندانہ اور قیمتی کوشش ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ وہ عمومی موجود روایت میں تخلیق نہیں کر سکتا جسے وہ کہیں آمرانہ اور کہیں فحش کہتا ہے اس کے مطابق فنون یا

تو عزت سے کھیلے ہیں یا اپنی جانب کھینچتے ہیں وہ ایسے آرٹ کا داعی ہے جو واضح جامد اور محسوس معروض ہو گا۔
جس پر احوال کا جبر نہیں ہو گا اور نہ ہی یہ صرف اس کی ذات کی تشہیر ہو گا۔

(جیمز جوائس از آرملڈ گولڈ مین)

حقیقتی فن کار اپنی اخلاقیات کے انتخاب میں مروجہ معاشرتی اور فنی اخلاقیات کا بوجھ کٹا دھول سے
اتارتا ہے ماحول کے دباؤ اور کہنہ فکر کی گہری جڑوں کے سہلے ایتادہ علمی شجر کی یا تو تراش خراش کرتا ہے یا لے
جڑ سے اکھاڑ پھینکتا ہے تاکہ نئے عہد کی نئی اخلاقیات اور اس کے امکانات کے لئے زمین ہموار ہو۔ صبر
قلیطوس کا کہنا تھا۔

"INTO THE SAME RIVER, WE GO DOWN AND WE
DO NOT GO DOWN, FOR INTO THE SAME RIVER
NO MAN CAN ENTER TWICE EVER IT FLOWS
IN AND FLOWS DOWN"

فن کار بھی خود جوئی کے عمل میں اسی ادراک سے ہمکنار ہوتا ہے کہ اشیاء صرف لمحاتی طور پر تبدیل ہوتی ہیں
بلکہ ایک ہی لمحے میں وہ تمہیں ہونیں جو کہ وہ محض فن کار کی خود شناسی کا عمل شارح ہے کہ وہ اپنی ذات کی اتنی
ہی شناخت کر سکتا ہے جتنی کہ وہ دنیا کی شناخت کرتا ہے وہ دنیا کو اپنے شعور اور باطنی تقاضوں کے حوالے سے
پہچانتا ہے اس کی باطنی شناخت دنیا سے انقطاع کی صورت میں امکانی نہیں وہ دنیا میں گھل مل کر اپنا معروض
تخلیق کرتا ہے یہ معروض اس کی باطنی شناخت کو وسعت بخشتا ہے۔ یہ وسعت یافتہ باطنی شناخت سے معروض
وجود میں لاتی ہے چنانچہ وہ خود شناسی کے عمل میں اپنی زندگی کے امکانات کو معروضی وجود بخشتا رہتا ہے دائروں
میں جینے والے اس عمل کی بصیرتوں سے واقف نہیں ہیں۔ مقناطیسی مرکز میں رہنا یا درخت کی صورت انجماد کا شکار
ہونے فن کاروں کے لئے قابل قبول نہیں ہے ثروت جین رکھتے ہیں۔

ٹوٹی ہوئی سڑک پر آگی جھھاڑیوں کی طرح

بے رنگ دن

مجھے روکتے ہیں

مگر میں درخت بن کر نہیں جی سکتا

شام کے پہلے ستارے کے چمکنے سے پہلے

اس پر شک پہنچنا ہے

جو بھرے خبگلوں میں میرے لئے اکبلا ہے

(میری آڑاں رائیگاں نہیں)

انتخابِ جالب بجا طور پر رقم طراز ہیں

”ہم بے جان کائنات کو بدلتے ہیں خود بھی تبدیل ہوتے ہیں اور بدلی ہوئی بدلتی کائنات سے نباہ کرتے ہیں، یہ جان کائنات اند بدلی ہوئی۔ بدلتی کائنات مزید رد عمل پیدا کرتی ہے اور تغیر و تبدل کا لامتناہی سلسلہ شروع ہو جاتا ہے انسانی ذات کا نقطہ آغاز یہی ہے۔ یہیں سے ان چھوٹی چھوٹی حقیقتوں کی ابتدا ہوتی ہے جو بعد میں مزید دریافتوں اور دانائیوں کی راہیں کھولتی ہے و اقلیت اسی حوالے سے متعین ہوتی ہے اور داخلیت ابتدائی سیجیات جو ترتیب پاتے ہیں اس کا سرچشمہ بھی انسان اور کائنات کا ٹکراؤ ہی ہے یہ ابتدائی داخلیت اپنے طور پر مزید نمود پاتی ہے۔ بڑھتی ہے پھیلتی پھولتی ہے۔ متخیلہ کے عمل سے حدیں پھانڈ لیتی ہے اس کا پھیلاؤ خود کار اور پروٹو پلازمک! پورا نظام تلازمات پھیلتا ہے تا آنکہ ابتدائی داخلیت سے متجزہ، وسیع اور لامنتہی داخلیت تک کا سفر طے ہو جاتا ہے۔“

(دیباچہ مآخذ از انتخای جالب)

حسی سطح کے تجربوں کا ادبی اظہار ادب کو ماضی پرستی یا حال کی فوٹو گرافی کے لئے مختلف کرتا ہے۔ تجربے کی حسی سطح عمومی ہے کا دوسرا نام ہے عمومیت کی قبولیت تبدیلی کی راہ مسدود کرتی ہے حسی تجربے تک محدود رہنا ادبی ترین شعور تک پہنچا ہے ادنی شعور اعلیٰ ادب کی تخلیق کا دشمن ہے ماضی پرست یا حال کا انکاس موجود یا عدم کی سطحیت کی تصویر کشی تو کر سکتا ہے موجود یا عدم کی باطنیت یا جوہریت کا سراغ نہیں لگا پاتا حقیقی فنکار حسی سطح کے تجربوں کو عقلی سطح سے مربوط کرتے ہیں روایت اور صورت حال کا جدیداتی جائزہ لیتے ہیں باطنی احتسابی عمل کو رہنما بناتے ہیں روایت اور صورت حال کے باطنی امکانات کی خبر دیتے ہیں ان کی داخلیت ان کے خوش شعور کو تازیانہ دکھاتی ہے ان کے خواب گزے ہوئے یا موجود کے پور ٹریٹ نہیں ہوتے استقبالی مادہ بیت کو گرفت میں لیتے ہیں۔ مجید احمد کے قارئین ملاحظہ ہو۔

چیونٹوں کے ان قافلوں کے اندر میں وہ مناد ہوں جس کی آنکھوں میں جب آتی آنکھوں اور طوفانوں کی ایک خیر ابھرتی ہے تو ان آنکھوں اور طوفانوں کی آواز کو فنا فکس نہیں سکتے لیکن۔

کے معانی میں بجا طور پر رقمطراز ہے کہ

”فن کار اس معاشرے پر انحصار کرتا ہے جس سے وہ اپنی ٹول، لہجہ، رفتار اور شرت حاصل کرتا ہے جس کا وہ فرد ہے لیکن فن کار کی تخلیق کا انفرادی وصف اس سے زیادہ پر انحصار کرتا ہے اس کا انحصار ہیئت کے اس یقینی ارادے پر ہے جو اس کی شخصیت کا عکس ہے تخلیق ارادے کے اس عمل کے بغیر کوئی اہم فن وجود میں نہیں آسکتا۔“

ر آرٹ کے معانی از ہرمنٹ ریٹر

وجود میں ارادے کا تصور نفسیات کی دنیا میں فریئر بریڈٹان نے بھی دیا ہے۔ ارادہ خود شناسی کی وہ میٹر تھی ہے جو موجود اور امکان کے درمیان رابطہ پیدا کرتی ہے موجود اور امکان کے مابین رشتے کی استواری فنی و فزیک اور فکری حقائق کی توسیع کے لئے امر لازم ہے کہ یہ کائنات ابھی ناتمام ہے اور دماغ صدائے کن فیکون جاری و ساری ہے عشق کے نئے امتحان بہت ہیں قدیم امتحان سے قدیم عہد کے فنکار اور دانشور عہدہ برآ ہو چکے اپنے عہد کی وارداتیں رقم کرنا اور اپنے عہد کی امکانی صورت حال پر نظر رکھنا جدید عہد کے فن کاروں اور دانشوروں کے ارادوں کا حصہ ہے یہ ارادے سوالوں کا جواب بھی فراہم کرتے ہیں اور ڈراؤنے خوابوں کی تعبیر بھی! مسائل کی دہشت بھی سامنے لاتے ہیں اور ان کا اپنا پلے بھی!

میں ہر ایک مصیبت کی تہذیب سمیٹنے جاؤں گا۔

اس کی خوشبو کی پوشیدہ مہر شکستہ ہو جائے گی۔

ٹکڑے ٹکڑے پر میری ہیبت کی ٹھوکر کا اعلان لکھا جائے گا۔

میں خود ٹوٹا پھوٹا نستعلیق لکھائی کی کوشش کا پہلا مرتع بن جاؤں گا۔

میرے نبین میں دفن

ازل کا تیرہ چہرہ، قطرہ قطرہ حرقِ حقیقت کی ہستی میں آئے گا۔

(مجھ سے میرا نام نہ پوچھو، از افتخار غالب)

ہر ایک مصیبت کی تہذیب سمیٹنا اور ارادے کا استحکام کو ظاہر کرنا اور نئے نستعلیق مرتع بنانا اور مخفی

حقیقتوں کو رد و برولانا آج کے فن کار کا اولین فریضہ ہے اس قسم کے فن کار تخلیقی جہاد کرتے ہیں اور غیر انسانی تصورات کی بھینٹ چڑھنے کے لئے تیار رہیں ہیں چھپی ہوئی خوشبو میں برسرِ عام کرتے ہیں خود شناسی کے عمل میں آزادی اور ذمہ داری کے تصورات کے خالق ہیں۔ دنیا میں شامل ہر کمریادی زندگی کے غلابوں سے نبرد آزما

اپنے امکانی تصورات کو حرف حقیقت کا روپ دینے کے لئے بے قرار ہوتے ہیں کہ حرف حقیقت کا اعلان حسی سطح پر رواں دواں انسان کی قافلوں کی تخلیق اور فکری رہنمائی ہے یہ رہنمائی عوام الناس کے ذہنی انتشار اور نفسیاتی عارضوں کی خاتمہ ہے یوں فن کار سوال بھی کرتا ہے اور خواب بھی دیکھتا ہے اس کی ذات ایک خاص معاشرے اور ایک خاص زمانے میں بھی محصور ہوتی ہے وہ امکانی حسیات بھی لگاتا ہے اور بلیٹا بھی ہے اس عمل میں اس کا اپنا آپ نیتا بھی ہے اور بگڑتا بھی ہے اس کے ظاہر اور باطن کی تنویر بھی اپنے انجام کو پہنچتی ہے وہ جزو میں کل اور قطرے میں دریا کا تجربہ کرتا ہے اس کا جادو لائے کے داغ کا فیلہ ہے اور یوں وہ گرمی نشا ط تصور بھی رکھتا ہے اور نا افریدہ گلشن کا غنڈلیب بھی ٹھہرتا ہے۔

پیش خدمت بے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📖

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

نیا شعری تناظر

فاروق علی

کوئی بھی سچا فنکار پرانے تجربے کا ٹک مستعمل نہیں چاٹتا۔ نئی شاعری، پرانی شاعری کا تدریجاً رد کرتی ہے یا اس سے لاتعلقی کا اعلان و اظہار کرتی ہے۔ یہ بابت کچھ انہونی نہیں۔ ہر دور کے اپنے نقدی فن کے سانچوں میں نئی تراش کا حق رکھتے ہیں۔ اس حق کو انفرادی اور اجتماعی سطح پر ابھرنے سے نہ کوئی روک سکتا ہے نہ روک سکتا ہے کوئی خارجی یا جبری سخی اسے وقتی طور پر معطل تو کر سکتی ہے لیکن اسے مٹا نہیں سکتی اور پھر ایک ذرا سا موڑ کاٹ کر نئی صداقتیں اپنا، عصری حصا آٹکھوں کے اندر ادراہر چسپاں کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہیں۔ نئے جہول میں کچھ پرانی روحیں انہیں قبول کرنے میں تامل کرتی ہیں یا کم از کم ایسا ظاہر کرتی ہیں یا ان کی آنکھوں کا اندر اور باہر اس چسپیدگی کے قابل ہی نہیں۔ لیکن اس کا کیا علاج کہ البوجہ اس کے رفقاء اپنے آباؤ اجداد کا حقارت بھرا جامہ درخشاں چھوڑنے پر تیار نہیں۔ نئی سچائیاں جیسی بھی ہوں ان کو دیکھ کر آنکھوں پر ہاتھ رکھ لینے سے کام نہیں چل سکتا۔ یہ اپنی ذات کی نفی ہے جو چلتی سانس میں اپنے آپ سے ایک بے ہودہ مذاق ہے۔ اگر نقل زمانی ممکن نہیں تو عصری سچائیوں کو دیکھ کر منہ بسونا اور منہ پھیلانا کیا معنی۔ شاعری پر کیا منحصر ہے ہر فن اپنے اندر، اپنے باہر سے تازہ ہو ایتنا ہے۔ یہی زندگی ہے اسی رہٹ پر لگے لمحوں کی کھیتیاں نمودائی ہیں۔ آج کی سچائیاں سانولی ہیں یا صبیح عصر کو اس سے کچھ مطلب نہیں، لمحہ لمحے سے نہیں پوچھتا کہ تو کون ہے اور کیسا ہے میں اچھا ہوں کہ تو، وہ تو لاکھوں میں ہاتھ ڈالے آگے بڑھے جلتا ہے نئی شاعری عصری صداقتوں کی منفی اور مثبت تصویروں کا منظر نامہ ہے۔ شاعری پرانے زمانے چاتی رہے تو کراہیت نہ پیدا کرے گی۔ ہر فنکار اپنی ذات اور عصر کے سیاق و سباق میں ابھرتا اور نمود پاتا ہے آج کا شاعر پرانے قبرستان کا مجاور گیول بنے۔ تیر اور غائب تاریخ سے کسی طرح نفی نہیں ہو سکتے ان کی تقلید میں نیا شاعر اپنی نفی نہیں کرنا چاہتا۔ وہ دوسروں کی سانسوں میں زندگی نہیں کرتا اپنے آپ میں جیتا ہے اسی لئے اس نے اپنے اظہار کے نئے حوالے دریافت کر لئے ہیں۔ اس کے سائل اس کے خواب اس کی چاہتیں سب نئی ہیں وہ نئے معاشرے کا لہر

ہے اس میں جو کچھ جس طرح ہے وہ اس کے حوالے سے اپنے تجربے اور پرکھ کو اہمیت دیتا ہے۔ نیا معاشرہ میکانیکی اکھاڑ پچھاڑ سے جس رشتہ کا شکار ہوا ہے اس نے انسانی رشتوں اور کامل جذباتوں کو بے طرح ادھیڑ ڈالا ہے۔

آج سچائیاں تند ذال عقل اور بے حس بھارتوں سے عبارت ہو چکی ہیں۔ ہر عصر میں ہر جاندار اپنے ہونے کا حق لیتا ہے نیا شاعر اپنے دونوں ہاتھ سینے پر باندھنے کی بجائے انہیں کھول کر چاروں طرف سے اپنے آپ کو ٹوٹا اور اپنے ہونے کا اعلان کرتا ہے اس نے رنگنے کی بجائے نئے زمانے کے متوازی راہیں بنائی ہیں اور ان پر اپنے فن کو ایڑ لگاتا گزر رہا ہے اس کا فن مذہب معنی ہے مذہب فیض اس کی محنویت چوکھی اور فیض استمراری ہے۔

ہاں ہر نئی آواز کا نصیب یہی ہے کہ اسے حاق آئینہ اور بے فیض کہہ دیا جاتا ہے یہیں پرانی شاعری سے عناد نہیں، ہم اپنے بزرگوں کو گودام میں رکھ کر بھول جانے والے نہیں۔ ہماری جڑیں ماضی اور مستقبل میں ہیں مگر ہم سانس حال کی فضا میں لیتے ہیں اور ہر چیز کو اس کے عمری سیاق و سباق اور نفسیات کی چہرہ چوہ میں دیکھنے کے قائل ہیں۔

بات کچھ یوں ہے کہ تیرمصرفیت میں زبان لٹکاتی نامتی زندگی، ڈرائنگ روم کی اخلاقی مسکراہٹ اور بھونپڑیوں میں سسکیاں لیتی بیدار سانس کے درمیان جینے کی سعی میں دیواریں کھولنے اور در کرنے والی زندگی اب فریاد کے ساتھ غصے اور جھنجھلاہٹ کا اظہار بھی کر رہی ہے۔ یہ انسانی تقاضا ہے آخر گڈنڈیوں پر انتظار کی راتیں کلٹنے والے معنوم بندے تیز شاہراہ کے سیلاب میں کیسے اتریں۔ خوابوں کا یہ سوال نئے فنکار کو سوچ کی ہر سیرٹھی پر رکھا ہوا تھا ہے وہ اسے با آواز بلند پڑھ کر مسکراتا ہے اور کبھی زور زور سے چیختا ہے کسی سیرٹھی پر یہ خواب اس کے ہاتھوں گر کر چکنا چور ہو جاتا ہے۔ تب وہ اسی سیرٹھی پر بیٹھ کر اوپر نیچے دائیں بائیں ہر سمت کرچی کرچی سوال کو جمع کر لے اور ہر کرچی میں اپنی ذات کے ہزار دکھ بھیتا ہے۔ یوں اکائی، ہزاروں کی نمائندہ بن جاتی ہے۔ یہ اکائی، اکائی ہی نہیں تب کرب اور بھی گھیر ہو جاتا ہے کہ ساری اکائیاں اپنی ٹوٹ پھوٹ پر اپنی کرچیوں میں نوحہ کناں ہیں نیا شاعر شعور سے لاشعور میں اکائی سے کل میں، شہر سے جنگل میں اور جدید ٹیکنالوجی سے پتھر کے دور میں اسی طرح داخل ہوتا ہے۔ یہ سفر اندر اور باہر دونوں کلبے خارج میں گم فرد جب اپنی تلاش میں اپنے آپ تک پہنچ کر بھی اپنے آپ کو نہیں پاتا تب اسے اپنی سڑکیاں اتنا ہی پڑتی ہیں وہ میری آنکھ سے گشتہ اپنے دوسرے کا کھوج لگانے کے لئے آسیب کی فضا میں سانس لینے لگتا ہے آج کا انسان جتنا اپنے آپ سے باہر آیا ہے اتنا ہی اندر بھی اترا ہے اس چمک پھیری نے اسے اور بھی گھیر بنایا ہے باہر کی فضا میں اس کی اپنی مائٹنگ ہے اندر کی فضا میں دیو مالائی اور آسیبی، کبھی کبھی شاعر کا تجربہ ان کی جگہیں تبدیل کر کے کچھ نئے زاویے بھی تلاش کرتا ہے۔ اس ساری ساری اکائی پورے

کُل کاغذہ بنی بہت ہی ہے اللہ نیا شاعر نئی اور ننگی سچائیوں کو اپنی کرسیوں سے انوکھ اس اور العطف کے سڈائیے
 بانٹا ہے لغیاتِ انسانی کی نئی دریافتیں اس کے ہال کرڈٹیں لیتی ہیں وہ خوابوں سے لا شعور کا پتہ لینے اور خارج سے
 باطن کی طرف سفر میں قاری کو دوسری ذات تصور نہیں کرتا اسی لئے پرانا قریبہ اس کا حربہ نہیں۔ اس کا حربہ لفظوں
 کا نیا استعمال ہے۔ نئے استعمال سے مراد ان کے معنی بدل دینا نہیں بلکہ نئے معنی اجانا ہیں پرانا شاعر لفظوں کو
 کھنگال کر معنی نکالتا تھا۔ نیا شاعر کمال ہے جو لفظوں کو اپنے تجربے اور امیج کی مٹی میں گوندھ کر ترتیب، لہجہ اور اسلوب
 کے چاک پر معنی کی نئی اور دہری تہری شکل ڈھالتا ہے۔ معنی کے یہ پیر ہن بدلتی ہی نئی شاعری نہیں ڈکھتری کے جود
 میں ساکن لفظوں کے پرانے عرق اب دیے بھی بوجہ دار ہو چکے ہیں لیکن یہ حقیقت ہے کہ ڈکھتری کے معنی تو شعر
 کے پرانے لب و لہجہ میں کتنے ہی پیر ہن بدلتے تھے۔ فرق اب یہ ہے کہ نیا شاعر رقص چاک پر ٹھہرتی آنکھ کے لئے
 معنی کو جامد نہیں ہونے دیتا۔ ساق و ساق کے نئے باقول میں چاک پر گھومنے والے معنی قاری سے اپنی کتنی ہی وضعیں
 تسلیم کراتے ہیں۔ یہ کام اس آنکھ کا ہے کہ وہ کمال کے دستِ معنی گر پر نظر رکھے۔ ہاں ایک سوال یہ بھی ہے کہ قاری
 اس فن میں نئے شاعر تک کیسے پہنچے۔ غالب کے زمانے کا قاری بھی اس شکل میں تھا کچھ نے اس شکل کو حل کر لیا تھا
 کچھ ابھی تک مشکل میں ہیں شعر کا تعلق شعور سے ہے اس کے لئے علم کے ساتھ ساتھ ذوق اور وجدان بھی درکار ہے نیا شاعر
 جو امیج تیار کرتا ہے اس کے لئے اُن پڑھ اور غیبی بلکہ اوسط درجے کا قاری بھی مطلوب نہیں نئی شاعری کوئی نہیں
 اور فطین قاری چاہیے کچھ بحث نقاد اور عام قاری میں ویسے بھی کچھ فرق نہیں۔ نیا شعر ذہین قاری سے بھی کل نہ بنی
 صلاحیتیں اور اس کا علم و تجربہ مانگتا ہے اس طرح ایسا قاری شاعر کے تجربے میں شامل ہو کر شعر کا ابلاغ حاصل کرتا ہے
 نئے شعر کی تہداری، دہری، تہری معنویت حال سے کبھی ماضی کی طرف اور کبھی مستقبل کی طرف جاتی ہے۔ اکائی سے
 کل کی طرف مراجعت کی نئی صورت حال سے نئے شاعر کو سمجھنے والے قاری کو چاہیے کہ وہ شاعر کی واردات میں
 خارج سے باطن کی طرف ہو کر چلے تب وہ اندر کے آدمی، اندر کے عمل اور رد عمل کو گرفت میں لے سکے گا۔ اس
 میں لفظ محض اشارے ہیں اور معنی تجربے کے زادیئے۔ ان زادیوں تک پہنچنا ابلاغ ہے اور شاعر کے تجربے میں
 شامل ہو جانا استحسان اور یہ سارا عمل ہے جس کی باز آفرینی کا۔ بس نئے شعر کے لئے نیا قاری چاہیے پرانے قریبہ
 کا کتبہ نہیں۔

نئے شعر میں آواز کی بے باکی اور لہجہ کی شدت پہچان کا پہلا پتھر ہے یہ اجتماعی جبر سے آنادی حاصل کرنے
 اور سلین زدہ معنویتوں کو رد کرنے کی نئی جست ہے جدید ٹیکنالوجی نے پرانی حیرتوں اور سادہ و معصوم الجھنوں کے گریبان

گلے سے اتار پھینکے ہیں۔ مگر خارج جتنا سلجھتا ہے بالمن اتنا ہی الجھ گیا ہے۔ اب جنگ برف کے گالوں میں نمو پاتی ہے نفٹ نے عصری تقاضوں پر غلوں کی کھال مردھل ہے اقتدار کا جبر ہر مرتبہ کشکول پر نیا رنگ کر کے جذبوں سے آواز چھین لیتا ہے انسانوں سے اپنے آپ کھو گئے ہیں۔ نیا شاعر نئے کرب سے گزر رہا ہے۔ اس کے ہاتھ کٹ چکے ہیں، زبان پر کمپیوٹر انڈز قفل ہیں جن کے نمبر دوسری زمینوں کی مخلوق کے پاس ہیں۔ ایسے میں اس نے اپنی آواز کا علم دانوں سے اٹھا رکھا ہے۔ پہلے اس نے تمثیل اور استعارہ سے کام لیا اب علامت اور تجرید سے رنگ چھتا اور معنی سمیٹا ہے۔ کائنات کی کلید انسان ہے اس کے گم ہونے کا المیہ اشیاء کی ترتیب میں بے سمتی اور بے معنویت کو جنم دے رہا ہے۔ یہی بے معنویت اس عصر کی معنویت ہے۔ آئن سٹائن کی اضافیت نے ہر دیوار کو لرزادیا ہے اب ہر تصویر دوسری تصویر سے جگہ بدلنے کے کھیل میں لگی ہوئی ہے اور ایک تصویر میں دوسری اور تیسری تصویریں آ جا رہی ہیں۔ شعور اور لاشعور کی گھٹیاں سلجھتے ہوئے اندر اور باہر کا آدمی متضام ہو جاتا ہے کبھی ایک دوسرے کو تلاش کرتا ہے آواز اور آدمی کی گمشدگی نئی شاعری کے ایسجرج میں آ سبی اور تحریر آتی کیفیت پیدا کرتی ہے۔ آج دم توڑتے جذبے خواب بن گئے ہیں اور خواہشوں کے سرب نئی تعبیریں چاہتے ہیں۔ نیا شاعر پیدا ہے۔ بے معنویت میں معنویت کا اسم تلاش کر رہا ہے۔ وہ تشکیک سے یقین کے سفر میں ہے بے معنویت کی پینٹنگ کفر نہیں تلخ سچائی کا اظہار ہے یہ آج اور کل کا سچ ہے۔ معنی میں زائد معنی اور سچائی میں اضافی سچائی ہر زمانے کے ادب میں رہی ہے یہ تلاش مختلف سطحوں پر اصل سے واصل ہونا ہے۔ حاسد نقاد اور بے حوصلہ قاری اسے لا حاصل قرار دیتے ہیں۔ زندگی اور موت دھڑبڑتے حقیقتیں ہیں لیکن زندگی کا موت کی طرف جانا زیادہ بڑی حقیقت ہے۔ نیا شاعر اس سفر کے سارے خواب چن کر اپنے تجربے اور واردات کی تعمیر کرتا ہے۔ اس تعبیر میں کچھ سالہ پرانا ہے کچھ نیا لیکن دونوں کی ترتیب نظم و ضبط، ثبت اور اپدیرج بالکل نئی ہے اسی میں معنویت جنم لیتی ہے اور وہ ایسجرج مشکل ہوتے ہیں جو کبھی حسیاتی ہوتے ہیں کبھی فکری و عقلی اور کبھی خواندگی یعنی لاشعوری اور تحت الشعوری۔ تحلیل نفسی کی نئی دریافتوں نے آدمی کو اس طرح کھنکالا ہے کہ آدمی کے اندر کے آدمی کی ساری کہانیاں سامنے آرہی ہیں۔ یہ صورتحال نئے افسانے میں بھی ہے اسی نئے شاعری نے افسانے سے اور نیا افسانہ نئی شاعری سے بھی اکتساب کر رہا ہے یہاں تک کہ نئی غزل میں بھی نفسیاتی بلرکیاں اپنے ایمانی حسی کے ساتھ داہورہی ہیں۔ یہی سبب ہے کہ نئے افسانے میں نئی شعری لسانیات اور نئی شاعری میں افانوی فضا کے ساتھ نئی افانوی نثر کا آہنگ ابھر رہا ہے۔ استعارہ علامت اور تجرید کے ذریعے جو کہانیاں اور تصویریں

جی جاتی ہیں وہ اپنے سیاق و سباق، حصر اور ایماج کے فریم میں قاری کو سختی اور کیفیات کی نئی دنیا میں لے جاتی ہیں۔ ان علامتوں اور استعاروں میں سے اکثر پرانی دیو مالائی یا نیم اساطیری اور معروف تاریخی حقیقتیں ہوتی ہیں جو نئے پیرٹن میں زائد اور اضافی معنی دیتی ہیں۔ ان علامتوں کا حال کئی ایسے جیسے البتہ علامت اور استعارہ جب تجربہ کار نگاہ اختیار کرے تب اس کی انعطافی اپرچ قاری سے شاعر کا ذہن اور متخیلہ مانگی ہے۔ استعارہ اور علامت پر قائم کہانی اور خواب کی نئی تعمیر و تعبیر اپنی جزئیات میں بکھر کر کبھی تجربہ کو چھو لیتی ہے یا پھر تجربہ کی فکر کی تصویر بناتی ہے یہ وہی پیرٹن اور بینت کی بات ہے۔ علامت کوئی نئی چیز نہیں پرانی لسانیات میں بھی یہ موجود تھی نئے عصر میں شاعر نے اپنے تجربہ اور لاشعور کی متحرک اور رنگ بدلتی متنوع روح سے اس کے جمود کو توڑ ڈالا ہے۔ اب وہ ماضی، حال اور مستقبل تین عصور میں تیرتی پھرتی ہے۔ اس طرح زمان زمانوں سے اور مکان مکانوں سے اور خارج باطن سے اپنی تصویریں تبدیل کرتا ہے۔

خدا اور آدم کے درمیان میں اور تو کا وصل ایک اٹل سچائی ہے۔ ہر فرد اپنے کلمے کے وصل کا جو ایسا آدم سے ایک نیا آدم الگ کر کے جو پانی کو زندگی کی اصل بنایا گیا۔ پھر یہی عمل ہر تخلیق کی بنیاد قرار پایا۔ عورت نے آدم کی وضع میں آدمی کی دوسری میں قرار پائی دونوں کی بیداری اور وصل نے زندگی کو معنی دیئے۔ مذہب نے اس سلسلے کو ایک رٹھی میں پرویا اور قرینہ کو اس میں مشروط کر دیا گیا۔ جدید ٹیکنالوجی نے جب دنیا کو دو گھنٹے کی اڑان بنلایا اور فاصلوں کے حقائق ایک سوچ کی آن، آف پر جمع ہو گئے۔ تب ہمارے دل کی عورت نے بھی جویانی کی پرانی نفسیات کی گرد جھاڑی اور اپنی صنفی خوشبو سے اپنی پہچان کی تصویر مانگی۔ زمانے کی دراز رسی نے مغرب کے اثرات کو تیز بہاؤ میں مشرق کی طرف ڈھیل دی، نئے ماحول، نئی قدروں اور نئی نفسیات نے جنم لیا۔ عورت نے معاشرہ میں آزادانہ ذمہ داریاں سنبھالیں اس طرح اسے اپنے طور پر گھر اور گھر سے باہر مرد کے قریب ہونے اور اپنا آپ سمجھنے کا موقع ملا۔ اس رو میں عشق کی کہنہ روایات پانی کی طرح بہہ گئیں۔ مرد کو عورت کی نفسیات کے کچھ اور رُخ محبوب کی حیثیت سے الگ بھی دیکھنے کو ملے۔

اس طرح مرد اپنے دکھوں میں زیادہ حاسد اور خود غرض ذرا بار عورت کی قربت سے اس کی ذات کی نئی سطحیں ابھریں ساتھ ہی مرد نے آئینہ میں محبوب کو چھوڑ کر حسن کے بدن کو نئے تجربات سے چھوا۔ اسی طرح پرانی شاعری کا آہن بھرنے والا عاشق شعر سے نفی ہوا اور جنسی کج روی اور بے جسی کا پرانا حصار ٹھٹھ کر عورت کو اس کے حوالے سے جلیپنے لگا۔ زندگی کی نئی ضروریات نے عورت کو ہر میدان میں دوڑایا تو زندگی کا رنگ ہر طرف سے پھڑکا۔ ایک طرف خود عورت نے اپنے ذہن کی سطح پر انگلیائی لی دوسری طرف مرد نے بھی اس کی معاشرتی اہمیت کے ساتھ اس کی ذہنی سطح

پر اس کی پہچان کی۔ عشق کی نفسیات بدلتی تو عورت نے بھی ذہنی کج روی کو چھوڑ کر مردانہ لب و لہجہ کی گینچلی آماری اور اپنی
 آواز میں اپنے جذبہ کی الپ اٹھائی۔ ہماری کالج گرل نے شعور کی پہلی سیڑھی پر قدم رکھتے ہی اپنی خواہشوں کے غلبہ
 اپنے نیند میں دیکھے اور اس طرح نئی لکھنے والی لڑکی کو پرانے متاسفانہ اور صنفی کمتری کے آہنگ سے آزاد کر دیا۔
 یوں ایک صنفی غرور اور جرأت اظہار نے مرد کے مقابل جنم لے کر ہماری نئی شاعری کو جبر بات کی نئی جہتیں عطا کیں۔
 انٹیلیکچرل کالج گرل نے اپنی اکائی کو تین چار مستند اور مستقل حوالوں سے ٹٹول کر ایک نیا حوالہ بھی تلاش کیا اور مرد
 کو اپنی جنس کی اپیل سے ذہن کی کاٹ تک لے گئی۔ اس طرح نے مرد کو اپنے روپ اور رویے کا دوسرا چہرہ دیکھنے
 کا موقع ملا۔ نئی عورت نے مرد کے سامنے اپنے خوابوں کے چند واضح سوال رکھے اور اپنی ذات کو مرد کے دست پر ہوس
 یا آغوش میں دینے کا رضا کے ساتھ یہ استفسار کیا کہ اس کے بعد اس کی حیثیت کیا ہوگی اور فرسودگی کے موسم میں گھر کا کونسا
 گودام اس کے لئے مخصوص ہوگا۔ مرد کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر نئی عورت کا ردِ مینس کی بجائے یہ سوال کرنا
 ایک احتجاج ہے مرد کی ڈائمنش کے خلاف۔ جس نے نئے شاعر کو بحیثیت ایک مرد کے چاہتوں اور ان کے بعد
 کی صورت حال میں بہت زیادہ حقیقت پسند بنا دیا۔ اب وہ بدن کے زمرہ میں جھنجھلاہٹ اور فرسودگی
 کے صاف حوالے دیتا ہے۔ یہی سبب ہے دونوں کی آواز پچھتاووں کی بجائے چاروں کھونٹ ایک تیلنج کی سی
 ہے۔ جو زندگی کی نئی حقیقتوں میں ماضی کے باسی عشق کے مقابل توانائی کی حامل ہے۔ گویا نئی شاعری میں آدم کی دوری
 میں بھی اپنے خوابوں کے نئے حوالے، اپنی خواہشوں کے نئے سراپے، اسراٹھلے، آنکھیں کھولے اپنے ہونے
 کا اعلان کرتی ہے۔

فنِ داستان اور داستانیں

ڈاکٹر فرمان فتح پوری

داستان کا لفظ بڑا اہمہ گیر ہے۔ اور ادبی داستانوں کے مطالعے سے اندازہ ہوتا ہے کہ اس میں قصے کے تمام اقسام شامل ہیں۔ اُردو فارسی میں تو خیر کہانی، قصہ، افسانہ اور داستان بالعموم ایک ہی معنوں میں استعمال کئے جاتے ہیں اور ابھی ان کے اصطلاحی معنی الگ الگ متعین نہیں ہوئے لیکن انگریزی انسانی ادب میں مختلف اصناف کے تصور سے اب اُردو میں بھی ان کے معنی میں فرق کیا جانے لگا ہے۔ یوں ہم انگریزی FICTION کا ترجمہ افسانہ یا داستان کرتے ہیں لیکن یہ بھی ذہن میں رکھنے کی ضرورت ہے کہ انگریزی میں یہ اعتبار معنی اس کی کسی قسمیں ہیں۔ یہ افسانے اپنی انفرادی خصوصیات کی بنا پر ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ اگر اردو کے لفظ "قصہ" کو انگریزی کے لفظ TALE کے مترادف خیال کریں تو اس لحاظ سے قصہ اس قسم کی کہانی کو کہیں گئے جس میں بالعموم فرضی اور خیالی واقعات کو بیان کیا گیا ہو اور بظاہر ان کا ہماری روزمرہ کی زندگی سے کوئی تعلق نہ ہو۔ ایسی کہانیوں کا مقصد دل بہلاوے کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا۔ ان میں کسی اصطلاحی تحریک یا فلسفیانہ انداز فکر کی تلاش بے سود ہوگی۔ یہ الگ بات ہے کہ غیر شعوری طور پر ان قصوں کے ضمن میں کوئی اصطلاحی مقصد بھی حاصل ہو جائے۔ انگریزی کی دوسری قسم PARABLE ہے جسے اُردو میں علامتی یا تمثیلی کہنا زیادہ مناسب ہوگا۔ اس قسم کی کہانیوں کی بڑی خصوصیت یہ ہے کہ ظاہری صورتوں کا معنی سے حقیقی تعلق نہیں ہوتا بلکہ سیدھے سادے لفظوں کی تہ میں کوئی گہرے معنی پوشیدہ ہوتے ہیں۔ ایسی کہانیاں کسی خاص مقصد کے حصول کے لئے لکھی جاتی ہیں۔ فارسی میں مثنوی معنوی کی بعض حکایات اور بوستان سعدی کے کچھ منظوم

قصے اور اردو میں وصال العاشقین (سب رس منظوم) اسی نوع کی منظوم کہانیاں ہیں۔ مولانا عبدالماجد دریا آبادی صاحب نے قصہ گل بکاؤلی کے باطن میں بھی بعض عارفانہ خفائے و متصوفانہ نکات کو پوشیدہ بتایا ہے۔ اس لحاظ سے ان کے نثری قصے کو بھی تمثیل خیال کرنا چاہیے۔ لیکن چونکہ نسیم نے نثری قصے کے متصوفانہ خیالات سے سروکار نہیں رکھا بلکہ صرف نفسِ قصہ کو نظم کر دیا ہے۔ اس لئے گلزارِ نسیم پر تمثیلی قصے کا اطلاق نہیں ہوتا۔

کہانی کی تیسری قسم وہ ہے جسے انگریزی میں فیبل FABLE کہتے ہیں اور معنوی اعتبار سے اسے TALE اور تمثیل PARABLE کا مرکب خیال کرنا چاہیے۔ اس میں بالعموم پرندوں اور جانوروں کے وسیلے سے کوئی داستان بیان کی جاتی ہے۔ کبھی کبھی ان کہانیوں میں فرضی انسانی کردار بھی کام کرتے ہیں اور لمبا اوقات غیر ذی روح کو ذی روح بنا کر پیش کیا جاتا ہے بعض لوگ اس قسم کی کہانیوں کو اردو میں حیوانی کہانیوں کا نام دیتے ہیں۔ لیکن یہ اصطلاح FABLE کے معنی کا احاطہ نہیں کرتی۔ اس قسم کی کہانیوں میں بھی کوئی نہ کوئی اصلاحی مقصد کارفرما ہوتا ہے۔ حکایات لقمان کا شمار ایسے ہی قصوں میں ہوتا ہے۔ فارسی میں منطق الطیر اور اردو میں طوطی نامہ و پتھر نامہ اس قسم کے قصوں کی واضح مثالیں ہیں۔

چوتھی قسم کی وہ کہانیاں ہیں جنہیں انگریزی میں رومانس (ROMANCE) کہتے ہیں۔ اردو میں رومانس (ROMANCE) کے لئے بھی کوئی اصطلاح متعین نہیں ہوئی۔ پھر بھی بعض ناقدین نے چونکہ اس قسم کے قصے کو رومان کہا ہے۔ اس لئے رومان ہی کا لفظ بطور اصطلاح استعمال کریں گے۔ کہانیوں میں رومان یا رومانس شاید سب سے اہم اور سب سے زیادہ وسیع معنوں کا حامل ہے اور اس کے حدود میں عشق و محبت کے واقعات کے ساتھ ہر قسم کے حادثات و مہمات داخل ہو جاتے ہیں۔ رومان کی نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ اس میں بالعموم کوئی مرتب پلاٹ نہیں ہوتا اور نہ ناول کے طرز پر کسی منظم پلاٹ کو داخل کرنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ رومان میں المیہ و

لے برگ گل کراچی ص ۵۳-۱۹۵۳ء مضمون گل بکاؤلی۔ گلزارِ نسیم و ترانہ شوق کا تعابی

مطالعہ۔ از پروفیسر حبیب اللہ غضنفر

طریقہ دونوں قسم کے واقعات سے واسطہ پڑتا ہے لیکن یہ عناصر ایک دوسرے سے اس طرح خلط ملط ہوتے ہیں کہ ان پر المیہ یا طریقہ کا حکم لگانا مشکل ہوتا ہے۔ پھر بھی یہ ہوتا ہے کہ رومانی قصہ دوسرے اقسام قصص کے مقابلے میں زیادہ طویل ہوتا ہے۔ اس میں ایک مرکزی قصہ ضرور ہوتا ہے۔ لیکن اس قصہ کے ماتحت اور بہت سے چھوٹے چھوٹے قصے گردش کرنے لگتے ہیں۔ عشق، مذہب اور جنگ و رومان اس کے اہم عناصر ہیں اور کوئی رومانی قصہ ان محوروں سے ہٹ کر وجود میں نہیں آسکتا۔ ان قصوں کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ ان میں مافوق الفطرت عناصر کو غیر معمولی دخل ہوتا ہے گویا رومان میں منطقی استدلال اور تاریخی واقعات کے مقابلے میں شاعرانہ تخیلات و بعد از قیاس واقعات کا رنگ زیادہ گہرا ہوتا ہے۔ چنانچہ انگریزی ادب کی تاریخوں میں رومان ROMANCE کی تعریف اس طور پر کی گئی ہے۔

BY ROMANCE WE MEAN A TALE DEALING WITH (A) EXTRAORDINARY AND NOT WITH REAL AND FAMILIAR LIFE (B) MYSTERIOUS OR MARVELOUS AND SUPERNATURAL.

پروفیسر وقار عظیم رومان کی تعریف متعین کرتے ہوئے لکھتے ہیں کہ لے

۱۔ رومان ایک منظوم کہانی یا نثری قصہ ہے جس میں لکھنے والا شاعرانہ تخیل و تصور کو اپنا راہیر بناتا ہے۔

۲۔ رومان ایک روایتی داستان ہے جسے عوام میں دلچسپی سے پڑھا اور سنا جاتا ہے۔

۳۔ رومان ایک کہانی ہے جس کا مآخذ تاریخی، نیم تاریخی یا روایتی واقعات ہوں اور جس میں جرات، مردانگی اور دلیری کے حیرت انگیز قصے ہوں۔

۴۔ رومان ایک ایسی کہانی ہے جس کی بنیاد متراسر غیر فطری واقعات و عناصر پر ہو اور کبھی غیر معمولی کارناموں پر جو ہماری مشاہدات کی حد میں نہ آتے ہوں۔

۵۔ رومان ایک ایسی کہانی ہے جس میں اتفاقات و حوادث قسموں کو بنانے لگاڑنے میں اتنا حصہ لیتے ہیں کہ انسان زندگی کی منطق کو بے معنی اور بے حقیقت سمجھنے لگتا ہے۔

۶۔ رومان انسان کی جذباتی شدت اور اس کے شدید ردِ عمل کی کہانی ہے جہاں تخیل کے پیدا کئے ہوئے حالات تخیل کی آغوش میں پرورش پاتے ہوئے کردار کے مزاج و فطرت میں انقلاب کا پیش خیمہ بنتے ہیں۔

۷۔ مختصر یہ کہ رومان ایک ایسی کہانی کا نام ہے جو معمول کے بجائے غیر معمولی، ظاہر و واضح کے بجائے پوشیدہ و پراسرار اور حقیقی کے بجائے تخیل پر زور دیتی ہے۔ اسے زندگی کی سادہ حقیقتوں سے بحث نہیں، بلکہ تخیل و تصور کی خلق کی ہوئی رنگین فضا سے تعلق و وابستگی رکھتی ہے۔

یہ ساری خصوصیات کم و بیش اس کہانی میں بھی پائی جاتی ہیں جسے اردو میں داستان کا نام دیا جاتا ہے۔ لیکن یہ لفظ انگریزی کے رومان یا رومانس سے زیادہ وسیع و ہمہ گیر ہے۔ جہاں تک اردو داستان کا تعلق ہے اس کے لئے ضروری ہے کہ اس میں کوئی مرکزی قصہ ہو۔۔۔۔۔ یہ قصہ خواہ اکہرا ہو یا قصہ در قصہ، اور خواہ زندگی کے کسی شعبہ سے تعلق رکھتا ہو اس پر شاعرانہ تخیل کا دبیز پردہ پڑا رہنا ضروری ہے۔ اصل واقعات یا محض تاریخی حالات کو نظم کر دینے سے داستان طرازی کا حق ادا نہیں ہوتا۔ داستان کا مرکزی قصہ ہماری زندگی سے یقیناً تعلق رکھتا ہے لیکن یہ تعلق نزدیک کا نہیں دور کا ہوتا ہے۔ داستانوں میں زندگی کی تصویر ہوتی ہے لیکن اس کا تعلق حال سے کم اور ماضی بعید سے زیادہ ہوتا ہے۔ داستان میں سامنے کے کرداروں سے حسن پیدا نہیں ہوتا بلکہ اس کو جاندار بنانے کے ضروری ہے کہ اس کا تانا بانا ایسی خیالی باتوں سے تیار کیا جائے جو بالعموم سننے والے کے ذہن و ہوش کی رسائی سے بالاتر ہوں۔ بعض لوگ داستانوں کے پلاٹ پر یہ اعتراض کرتے ہیں کہ چونکہ اس میں ترتیب پانے والے کردار و واقعات فرضی ہوتے ہیں اس لئے ان میں زندگی کی حرارت باقی نہیں رہتی۔ یہ خیال درست نہیں ہے۔ یہ اعتراض ناول یا افسانے پر وارد ہو سکتا ہے لیکن داستانوں کا فن اس تنقید کا مستحمل نہیں ہو سکتا۔ بقول کلیم الدین بابر داستان میں

تو قصداً ایک ایسی دنیا تخلیق کی جاتی ہے جو محض خیالی ہو، جو لازمی طور پر ہماری جاتی ہوئی چوبیس گھنٹوں والی دنیا سے مختلف ہو۔ اس لئے کہ اگر دیکھی ہوئی جگہوں، معمولی چیزوں اور جانے پہچانے لوگوں کا ذکر ہو تو پھر داستان کی فضا پیدا نہیں ہو سکتی۔ داستان کی فضا میں دوری کا وجود ضروری ہے۔ یہ دوری دو قسم کی ہوتی ہے۔ زمانی و مکانی۔ عموماً داستانوں میں دونوں طرح کی دوری پائی جاتی ہے۔ یہ دوری بہت سی برائیوں پر پرہ ڈال دیتی ہے۔ دوری سے حسن میں اضافہ ہوتا ہے۔ اسی وجہ سے لکھنؤ، دلی، الہ آباد اور کلکتہ کے ذکر کے بدلے ختن، یمن، قسطنطنیہ، روم اور دمشق کا بیان ہوتا ہے۔ اگر ان شہروں کا ذکر نہ ہوتا تو پھر تخیل کی مدد سے نئے نئے شہر نئے نئے ممالک پیدا کئے جاتے ہیں۔ لے

غرض داستان کا پلاٹ قرب و حال کے واقعات سے نہیں بلکہ دوری اور ماضی بعید کے واقعات سے وجود میں آتا ہے۔ لیکن جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا ہے داستان کا پلاٹ ناول اور افسانے کی طرح منظم اور سلجھا ہوا نہیں ہوتا۔ یہ چیز داستان کے پلاٹ کے لئے ضروری نہیں ہے۔ داستان کے پلاٹ کی پیچیدگی اور الجھاؤ اس کا عیب نہیں بلکہ حسن ہے واقعات کی بے ربطی داستان کی فضا میں دلکشی و تاثیر کے آثار پیدا کرنے میں مدد دیتی ہے۔ واقعات کے انتشار سے ایسی استعجاب انگیز اور حیرت زافضا وجود میں آتی ہے جس کی بدولت داستانیں دوسرے اصنافِ سخن سے ممتاز خیال کی جاتی ہیں۔

داستان کی دوسری فنی خصوصیت اس کی طوالت ہے۔ اکہرے اور مختصر قصے کو فنی حیثیت سے داستان کا نام دینا مناسب نہیں ہے۔ اس میں قصہ در قصہ اور پیچ در پیچ کا ہرنا ضروری ہے۔ داستان کو طول دینے کے لئے فن کار مرکزی داستانوں کو ضمنی داستانوں کی مدد سے ٹھہراتے رکھتا ہے۔ لیکن فن کا کمال یہ ہے کہ یہ ٹھہراؤ سامعین یا قارئین پر گراں نہیں گزرتا بلکہ اس سے وہی لطف و حفظ محسوس ہوتا ہے جو محبوب کے انتظار سے وابستہ خیال کیا جاتا ہے۔ چونکہ داستان کا اصل کمال یہی ہے کہ وہ طویل ترین ہونے کے باوجود ذہن و گوش کے لئے بار نہ بنے

پاٹے۔ اس لئے داستان طرازت نئے نئے واقعات و مہمات اس طور پر سامنے لاتا رہتا ہے کہ سننے والے قصے سے اکتانے کے بجائے اس کے نہ ختم ہونے کی دعائیں مانگتے رہتے ہیں۔ مرکزی قصہ کو طول دینے کے لئے جو ضمنی قصے ان میں لائے جاتے ہیں ان کے موضوعات کچھ ایسے متنوع ہوتے ہیں کہ سننے والے کی دلچسپی کسی مقام پر بھی ختم نہیں ہوتی۔ بعض قصے مافوق الفطرت کے حیرت انگیز مظاہرات پیش کریں گے۔ بعض میں بھوت پریت اور دیو پری کے دلکش افسانے ہوں گے۔ کچھ ضمنی کہانیاں حادثات اور مہلک جنگوں کی تفصیلات پر مشتمل ہوں گی۔ بعض کی قصا انتہائی وحشت ناک اور پرہرار ہوگی۔ بعض کہانیوں میں جانوروں اور پرندوں کے ذریعے حیرت انگیز قصا پیدا کی جائے گی اور بعض قصوں میں عشق و محبت کے عجیب و غریب واقعات، جنسی آسودگی اور لذت خیزی کا سبب بن کر ہمارے سامنے آئیں گے۔ غرضیکہ داستان میں رنگارنگی اور ہمہ گیری اکثر ضمنی قصوں کی مدد سے پیدا کی جاتی ہے ورنہ مرکزی قصہ کا پلاٹ بالعموم مختصر اور سیاٹ ہوتا ہے۔ مثلاً اکثر داستانوں کا مرکزی پلاٹ اس انداز کا ہوگا:-

”ایک بادشاہ تھا۔ اس کے کوئی اولاد نہ تھی۔ آخری عمر میں ایک بیٹا پیدا ہوا۔ شہزادے کو بڑے لاڈ پیار سے پالا گیا۔ جوان ہونے پر وہ کسی نادیدہ محبوب پر عاشق ہو گیا اور صرف تصویر کی مدد سے اس کی تلاش میں نکلا۔ یا ایسا ہوا کہ شہزادے کو کوئی مافوق الفطرت قوت لے اڑی۔ اس کے بعد شہزادہ کسی اور کے دامِ محبت میں گرفتار ہوا۔ حصولِ مقصد کے لئے اس نے تن من وھن کی بازی لگا دی۔ حادثات و مہمات کا طویل سلسلہ شروع ہوا۔ جنگ و جدال، قتل و غارت کے معرکے ہوئے۔ مافوق الفطرت قوتوں نے آڑے وقتوں میں سہارا دیا۔ آخر تمام معرکے سر ہو گئے۔ میدان شہزادے کے ہاتھ رہا اور آخری ایام عیش و راحت میں بسر ہوئے۔“

عشق بھی داستانوں کا ایک اہم عنصر ہے بلکہ اکثر عشق و محبت ہی کی بدولت داستان وجود میں آتی ہے اور عشق ہی کی مہمات سر کرنے میں داستان میں طوالت و پیچیدگی کے ساتھ ساتھ عام انسانی زندگی کی دلچسپی کا سامان پیدا ہوتا ہے۔ اس لئے صرف اردو ادب میں نہیں بلکہ دنیا کے مختلف ادبوں میں بہت کم ایسی کہانیاں یا داستانیں ملیں گی جو عشقیہ داستانوں سے خالی ہوں۔ حتیٰ کہ رزمیہ نظمیں جن کا اصل مقصود بہادریوں اور سوراؤں کے کارناموں کی نمائش

ہوتی ہے عشق کی کرشمہ سازیوں سے مبرا نہیں۔ عشق و محبت کی شمولیت کے دو خاص فائدے ہیں۔ اول یہ کہ اس سے داستان میں رنگینی و دلکشی کے ساتھ ساتھ، مجر و وصال، حسرت و ریاس، رقابت و شکایت، امید و بیم، خوف ورجا، غم و خوشی، جاں سپاری و خود رفتگی، مقاومت و مجاہدت جیسے رنگارنگ موضوعات پیدا ہو جاتے ہیں دوسرے یہ کہ عشق کی بدولت اصل داستان کو دیر تک ٹھہرانے اور طول دینے میں مدد ملتی ہے کیونکہ عشق کی مہم آسانی سے سر نہیں ہوتی اور نہ ایسا ہونا چاہیے۔ ورنہ داستان وہیں ختم ہو جائے گی۔ اس لئے حصول مطلب میں روڑے اٹکانا ضروری ہے۔ خود معشوق یا اس کے والدین، عاشق کے سامنے ایسی شرطیں پیش کرتے ہیں جن کا پورا کرنا مشکل ہوتا ہے۔ یہ ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں ہوتی بلکہ اس کے لئے غیر معمولی جرأت، طاقت اور ذہانت کی ضرورت ہوتی ہے یا کوئی واقعہ ایسا پیش آ جاتا ہے کہ عاشق و معشوق جدا ہو جاتے ہیں اور عاشق برسوں محبوب کی تلاش میں مارا مارا پھرتا ہے۔ غرض عشق کا عنصر مختلف طریقوں سے داستان میں چار چاند لگاتا ہے اور اسے داستان کے ترکیبی عناصر سے الگ نہیں کر سکتے۔

داستان کے ترکیبی عناصر میں مافوق الفطرت عنصر کی شمولیت اور اس کے اثرات کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ داستانوں میں اس عنصر کا دخل ضروری نہ سہی پھر بھی دنیا کے مختلف ادبوں میں بہت کم ایسی کہانیاں ہیں یا داستانیں ملیں گی جو مافوق الفطرت سے خالی ہوں۔ اردو کے بعض ناقدین داستانوں میں مافوق الفطرت عناصر کے شمول کو ممدوح خیال نہیں کرتے۔ خود مولانا حالی نے منظوم داستانوں کے لئے اہم شرط یہ لگائی ہے کہ جو قصہ مثنوی میں بیان کیا جائے۔ "اس کی بنیاد ناممکن اور فوق العادت باتوں پر نہ رکھی جائے اگرچہ قصوں اور کہانیوں میں ایسی باتیں بیان کرنے کا دستور نہ صرف ایشیا میں بلکہ کم و بیش تمام دنیا میں قدیم سے چلا آتا ہے۔ جب تک انسان کا علم محدود تھا ایسی باتوں کا اثر محدود لوگوں کے دلوں پر نہایت قوت کے ساتھ ہوتا تھا۔ لیکن اب علم نے اس طلسم کو توڑ دیا ہے۔ اب بجائے اس کے کہ ان باتوں کا لوگوں کے دل پر کچھ اثر ہو اور ان پر مہنسی آتی ہے اور ان کی حقارت کی جاتی ہے اور بعض اس کے کہ ان سے کچھ تعجب پیدا ہو، شاعر کی قہر

اور سادہ لوحی معلوم ہوتی ہے۔

حالی کا یہ نقطہ نگاہ انتہا پسندانہ ہے۔ یہ صحیح ہے کہ آج کی علمی دنیا میں مافوق الفطرت کسی کے لئے حیرت کا سبب نہیں بن سکتے۔ اس لئے کہ جدید علم و حکمت کی ایجادات و انکشافات اور سائنسی دنیا نے ادب نے مافوق الفطرت سے بھی زیادہ حیرت انگیز فضا سے ہمیں مانوس کر دیا ہے۔ لیکن داستانوں میں مافوق الفطرت کا استعمال صرف حیرت و استعجاب پیدا کرنے کے لئے نہیں کیا جاتا بلکہ اس سے داستان کو آگے بڑھانے ہیرو اور ہیروئن کی راہ میں دشواریاں پیدا کرنے اور کبھی کبھی ان کی مشکلات کو حل کرنے میں مدد ملی جاتی ہے۔ آج کی سائنسی دنیا میں مافوق الفطرت کی اہمیت نہ سہی لیکن انسان کی اس نفسیات کو نہ بھولنا چاہیے کہ مافوق الفطرت سے دلچسپی اس کی فطرت میں ہے۔ انسان ہمیشہ سے ایمان بالغیب کا قائل ہے اور دیدہ سے زیادہ شنیدہ اور شنیدہ سے زیادہ نادیدہ چیزوں کا شیدائی ہے۔ طلسم، جادو، ٹوٹکا، دیو، پری، بھوت، پلید کے قصے نئے نہیں بہت پرانے ہیں۔ یہ چیزیں مشرق و مغرب دونوں میں یکساں مقبول رہی ہیں۔

شاعری اور ادب سے قطع نظر دنیا کی کسی قوم اور کسی ملک کی عملی زندگی مافوق الفطرت کے اثرات سے یکسر خالی نہیں ہے۔ دنیا کے ہر خطے میں اس قسم کی روایتیں ملیں گی اور ان کے اثرات وہاں کے باشندوں پر صاف نظر آئیں گے یہ الگ بات ہے کہ کوئی شخصی عقلی اور نظری طور پر انہیں تسلیم نہ کرے۔ ان عناصر کی مقبولیت و وسعت اثر کا اس سے بڑھ کر اور کیا ثبوت ہوگا کہ مذاہب عالم کی تمام کتابوں میں ان کا دخل پایا جاتا ہے۔ وید، بھگوت گیتا، انجیل، توریت، قرآن، زبور اور اوستا۔ سب میں مافوق الفطرت قوتیں کام کرتی نظر آئیں گی اور سچ پوچھو تو انہیں مذہبی کتابوں کے توسط سے انسان کے وہم و گمان نے یقین کی صورت اختیار کی اور رفتہ رفتہ یہ قوتیں انسان کی عملی زندگی کا جزو ایمان بن گئیں۔ ہم شعوری طور پر خواہ ان کے اثرات سے انکار کریں لیکن حقیقت یہ ہے کہ لاشعوری طور پر ہمارے حواس و ذہن پر وہ کسی نہ کسی طور پر مسلط ہیں۔ ان کا وجود ہو یا نہ ہو لیکن قدیم روایات کے

توسط سے ہم نے ان کے وجود کو ذہنی طور پر قبول کر لیا ہے۔ عنقا اور آب حیات کس کے ہاتھ لگے ہیں لیکن ان کا نام روایت کی بدولت وجود کی حیثیت رکھتا ہے۔ ہم ان ناموں سے ایسا متاثر ہوتے ہیں گویا وہ سچ محض موجود ہیں۔ یہی حال مافوق الفطرت قوتوں کا ہے ان کے وجود سے انکار کے باوجود ہم ان سے متاثر ہوتے ہیں۔ اس لئے جو لوگ مافوق الفطرت عنصر کے دخل کو ادب میں لایعنی خیال کرتے ہیں وہ غلطی پر ہیں۔ بقول کلیم الدین احمد اس سے یکسر چھٹکارا پانے کی کوشش انسانی نفسیات کے منافی ہے۔ پھر بھی یہ ممکن ہے کہ آج ہم جنہیں اپنی نارسائی ذہن کی بدولت مافوق الفطرت طاقت کا نام دیتے ہیں وہ کسی بعید ترین زمانے میں حقیقت رہی ہو اور صرف اپنی لاعلمی کی بنا پر ان کارناموں کو انسان کی بجائے مافوق الفطرت قوت کے کارنامے خیال کرتے ہوں۔ پرانے زمانے کا اڑن کھٹولا ہمیں حیرت و استعجاب میں ڈال دیتا ہے لیکن آج ہم اپنی آنکھ سے انسان کو قصا میں اڑتے ہوئے دیکھتے ہیں اور ہمیں کوئی حیرت نہیں ہوتی۔ ممکن ہے مستقبل بعید کے انسان کے لئے آج کی بعض ایجادیں مثلاً ریڈیو، ٹیلی فون، تار لاسکی، ٹیلی ویژن اور ہوائی جہاز اس قسم کی دوسری چیزیں مافوق الفطرت کے کارنامے خیال کئے جائیں۔ اس لئے قدیم قصوں کے کارناموں کو محض مافوق الفطرت کی کارگزاریاں خیال کر کے نظر انداز کرنا مناسب نہیں معلوم ہوتا۔ اول تو مافوق الفطرت قوتوں کا وجود ہماری مذہبی کتابوں سے ثابت ہے دوسرے یہ بھی ممکن کہ کسی زمانے میں ان قوتوں کا وجود کسی نہ کسی صورت میں موجود رہا ہو ورنہ دیو، جن، پری، بھوت پلید کے نام سننے میں نہ آتے کیونکہ انسان کسی ایسی چیز کا تصور کرنے یا اسے کوئی نام دینے سے قاصر ہے جس کا حواسِ خمسہ سے کوئی تعلق نہ رہا ہو۔ اس لئے قدیم قصوں کے کارناموں کو محض مافوق الفطرت کی کارگزاریاں خیال کر کے نظر انداز کرنا مناسب نہیں ان سے مختلف زمانے کے انسانوں کی نفسیات، ان کی خواہشات، ان کے حوصلوں، ان کی آرزوں اور ان کی امید و خوشی کے امکانات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

داستان کی آخری اور سب سے اہم شرط۔ داستان کا بیان ہے۔ بیان جس قدر سادہ، مربوط، مسلسل، مؤثر اور دلکش ہوگا، داستان اسی قدر مقبول ہوگی۔ اس لئے کہ داستان بنیادی

طور پر لکھنے لکھانے کا ہنر نہیں، سننے سنانے کا فن ہے اور سننے سنانے کا فن ظاہر ہے کہ حسن بیان کے بغیر کامیاب نہیں ہوتا اور اگر ہم داستان کے سلسلے میں غالب کا یہ قول تسلیم کر لیں کہ :-
"داستان طرازی منجملہ فنون سخن ہے، سچ ہے کہ دل بہلانے کے لئے اچھا فن ہے۔"

تو پھر طرز بیان کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے اس لئے کہ موضوع و مواد سے بے نیاز وہ کر محض باتوں سے اپنا یا کسی کا دل بہلانا آسان نہیں ہے۔ یہ طرز بیان ہی کا فرق ہے جو داستانوں کے فنی و ادبی مراتب میں فرق پیدا کرتا ہے ورنہ معنوی اعتبار سے گلزار نسیم و سحرالبیان یا فسانہ عجائب باغ و بہار میں کچھ ایسا فرق نہیں ہے۔

دنیا کی دوسری ترقی یافتہ اور شائستہ زبانوں کی طرح اردو میں بھی داستانوں کا سراغ ابتدائی دور ہی سے ملتا ہے۔ "کدم راؤ پدم راؤ" جسے اردو کی پہلی منظوم داستان خیال کرنا چاہیے ۸۲۵ھ اور ۸۳۹ھ کے درمیان تقریباً آج سے ساڑھے پانچ سو سال پہلے وجود میں آتی ہے۔ لیکن نثری داستانوں کا آغاز "سب رس" کی تمثیل کو نظر انداز کر کے ۱۷۷۵ء یعنی فارسی قصہ چہار درویش کے اردو ترجمہ سے ہوتا ہے۔ اس کے بعد سرسید کی تحریک علی گڑھ تک مختصر اور طویل سیکڑوں داستانیں لکھی گئیں ان داستانوں میں جنہیں شہرت و قبولیت حاصل ہوئی ان میں باغ و بہار، آرائش محفل رانی کینکی کی کہانی، فسانہ عجائب، گل صنوبر، سروش سخن، طلسم حیرت، داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال کے نام آتے ہیں۔

آرائش محفل - جس میں حیدر بخش حیدری نے مہماتِ حاتم کا ذکر کیا ہے یہ ۱۸۰۱ء میں لکھی گئی۔
باغ و بہار، میرامن کے ہاتھوں ۱۸۰۲ء میں وجود میں آئی۔ ۱۸۰۳ء میں انشاء اللہ خان انشاء نے رانی کینکی کی کہانی لکھی۔ ۱۸۲۳ء کے قریب رجب علی بیگ سرور نے فسانہ عجائب کو مکمل کیا۔ نیم چند کھتری نے ۱۸۳۶ء میں گل صنوبر کو فارسی سے اردو میں منتقل کیا۔ ۱۸۵۶ء میں رجب علی بیگ سرور نے ایک اور کتاب "شکوہ محبت" کے نام سے لکھی۔ غالب کے شاگرد فخر الدین نے اس کا جواب "سروش سخن" کے نام سے تحریر کیا۔ جعفر علی شیون کا کوردی نے ۱۸۷۲ء میں سروش سخن کے جواب میں "طلسم حیرت" لکھی۔ ۱۸۰۱ء میں خلیل خان رشک نے داستان امیر حمزہ جیسی عظیم داستان اردو کو دی اور اس کے جواب میں خواجہ امان نے "بوستان خیال" کے نام سے ایک اور طویل داستان کی بنیاد ڈالی۔

ان داستانوں میں آرائش محفل، گل صنوبر، سرخس سخن، طلسم حیرت وغیرہ رفتہ رفتہ پردہ
 خفا میں جا رہی ہیں۔ باغ و بہار، رانی کیتکی کی کہانی اور فسانہ عجائب اور داستان امیر حمزہ و بستان
 کے بعض قصے اب بھی مقبول ہیں۔ دہلوی تمدن کی آئینہ داریوں سے قطع نظر، باغ و بہار کا اسلوب کچھ
 اتنا دلکش، سادہ اور شگفتہ ہے کہ موضوع اور لفظ داستان سے عدم دلچسپی کے باوجود وہ ہمیشہ
 ہماری توجہ کا مرکز رہے گا۔ اس کے ذریعہ اردو نثر کو ایک معیاری اسلوب ملا ہے۔ ایسا اسلوب جس کے
 نقوش و آثار غالب و سرسید سے لیکر حالی اور مولوی عبدالحق تک صاف نظر آتے ہیں۔ رانی کیتکی کی کہانی
 اکہرے پلاٹ کی مختصر داستان ہے۔ انشاء اللہ خان نے اس میں یہ التزام کیا ہے کہ عربی، فارسی کا
 کوئی لفظ نہیں آنے پایا۔ اس کے باوجود زبان صاف اور بیان رواں ہے۔ مافوق الفطرت عناصر کم
 سے کم ہیں۔ کہانی کے پاؤں شروع سے آخر تک عام داستانوں کے برعکس زمین پر جمے رہتے ہیں
 جذبات کی مصوری اور سیرت نگاری کے بھی بعض اچھے نمونے اس میں مل جاتے ہیں۔

فسانہ عجائب کی داستان بظاہر طبع زاد نظر آتی ہے لیکن حقیقتاً ایسا نہیں ہے۔ سرور نے
 مختلف قصوں کی مدد سے اس کا پلاٹ مرتب کیا ہے۔ اسی لئے پلاٹ حد درجہ پیچیدہ ہو گیا ہے
 اور داستانوی عناصر اس میں تقریباً گم ہو گئے ہیں۔ با ایں ہمہ فسانہ عجائب کی انشا پردازی نے ایک
 پرتکلف و پرشکوہ اسلوب نثر کی بنیاد ڈالی ہے۔ اس اسلوب کے آثار ہمیں اردو کے دونوں
 آزاد کے یہاں ملتے ہیں۔ لکھنوی تمدن کی عکاسی اور باغ و بہار کا جواب ہونے کی حیثیت سے بھی
 فسانہ عجائب کی اہمیت ہمیشہ تسلیم کی جائے گی۔ جب کبھی میرامن کا ذکر آئے گا رجب علی بیگ
 سرور خود بخود ذہن میں ابھر آئیں گے۔

داستان امیر حمزہ، اردو کی سب سے اہم اور طویل داستان ہے لیکن آج کی مصروف زندگی
 میں اس کے مطالعہ کی فرصت کہاں۔ داستان امیر حمزہ بشمول طلسم ہوشربا چھیالیس جلدوں پر مشتمل
 ہے۔ ہر جلد میں بڑے سائز کے ایک ہزار صفحات ہیں۔ بقول ڈاکٹر گیان چند، اگر کوئی انہیں تمام و
 کمال پڑھنا چاہے تو ۲۰۰ صفحے روز پڑھنے پر تقریباً آٹھ مہینے درکار ہوں گے۔ سہ پھر بھی اس

کتاب کے بعض حصے خصوصاً طلبہ ہوشیار کی حلدیں آج بھی بڑی دلچسپی سے پڑھی جاتی ہیں۔
 بوستان خیال کا بھی کم و بیش یہی حال ہے۔ جہازی سائز کی نو ضخیم جلدوں میں پھیلی ہوئی
 ہے۔ اس داستان کا دیباچہ اس لحاظ سے اہم ہے کہ اس میں خواجہ امان نے داستان کی خصوصیات
 پر روشنی ڈالی ہے۔ انہوں نے داستان کی ایک اہم خصوصیت یہ بتائی ہے کہ اس میں تاریخی گزشتہ کا لطف
 آئے اور اصل و نقل میں کوئی فرق نہ ہو۔ یہ رائے بہت صحیح ہے لیکن خود "بوستان خیال" اس معیار
 پر پوری نہیں اترتی۔ اس کا پلاٹ بہت پیچیدہ اور بیان بہت گنجلک ہے اس لئے پوری داستان
 سنہیں صرف اس کے بعض اجزاء ہماری دلچسپی کا مرکز بنتے ہیں۔ آج ان داستانوں سے ہماری وہ دلچسپی
 باقی نہیں جو ہمارے بزرگوں کو تھی۔ بااں ہمہ ان کی ادبی و تاریخی اہمیت سے انکار کرنا معقولیت
 نہ ہوگی۔ یہ مانا کہ ان داستانوں کی فضا تخیلی و طلسمی ہے لیکن یہ چیزیں بھی یکسر بے جان و بے صرف
 نہیں ہیں۔ یہ فضا تو ان میں جان بوجھ کر پیدا کی گئی۔ اس فضا میں پہنچ کر ہم صرف کھوتے نہیں بلکہ بہت
 کچھ پاتے ہیں۔ اس سے ہماری قوتِ متخیلہ کو مدد ملتی ہے اور ہمارے غور و فکر و علم کا دائرہ وسیع ہوتا
 ہے۔ تخیل کے دیبہ پردے اٹھا کر دیکھیں تو ان داستانوں کے پس منظر میں تاریخی واقعات کا ایک اہم
 سلسلہ نظر آئے گا اس لئے ہر افسانہ محض افسانہ نہیں ہو سکتا۔ افسانے کی بناء رکھنے کے لئے کسی کسی
 حقیقت کا ہونا ضروری ہے۔ یہ داستانیں بہر نوع انسانی ذہن کی تخلیقات ہیں اور انسانی ذہن آسمان
 کی طرف اڑنے کی کوشش کے باوجود زمین سے اپنا پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ اس کی بات تخیلی ہو کر بھی محض
 تخیلی نہیں ہو سکتی۔ ان میں زمینی زندگی کی گہا گہی ہر جگہ نظر آتی ہے۔ یہ ممکن ہے کہ ان داستانوں میں
 جس دنیا کا ذکر ہے وہ ہمارے سامنے کی دنیا سے قدرے مختلف ہو لیکن اس اختلاف سے داستان
 اور زندگی کا تعلق ختم نہیں ہوتا۔ داستانوں کی بناء خلاء میں نہیں رکھی گئی۔ وہ انسانی ذہن کی
 تخلیق ہونے کی حیثیت سے ہمیں زمانہ قدیم و بعید کے انسان کی یاد دلاتی ہے۔ ان کے اعتقادات
 و میلانات پر روشنی ڈالتی ہیں۔ ان کے اندازِ غور و فکر سے آشنا کرتی ہیں۔ ان کی سادہ لوحی، بیچارگی،
 مردانگی، معصومیت، خدا ترسی، قوتِ تسخیر، فتح و کامرانی کے قصے سناتی ہیں۔ ان کے ذوق و شوق مشاغل و
 معمولات اور خیر و شر کے ذکر سے فرصت کے لمحات میں ہمارا دل بہلاتی ہیں۔ اور بھٹوڑی دیر کیلئے ہمیں دنیا
 کے خرخشوں سے نجات دلاتی ہیں۔ ایسی صورت میں داستانوں کو ادبی یا تاریخی لحاظ سے کم مایہ خیال کرنا
 کوتاہ نظری ہے۔

اُردو داستان کا فنی تجزیہ

ڈاکٹر سہیل بخاری

اُردو کی داستانوں کا مرکزی خیال تہذیب نفس اور شائستگی اخلاقی ہے۔ ان کے ذریعے لوگوں میں بہتر سے بہتر اخلاق و عادات پیدا کرنے کی کوشش کی جاتی ہے لیکن ہر جگہ گھلم گھلا پن و عظمت سے بھی کام نہیں لیا جاتا بلکہ دلچسپ واقعات کے پڑے ہیں اخلاقی خوبیوں کے منفید نتائج دکھا کر قاری کو نیکی کی رغبت دلائی جاتی ہے جا، بجا کفر و اسلام کے محرکے دکھائے جاتے ہیں۔ اور کفر و شرک کی خامیاں اور اسلام کی خوبیاں بتا کر انجام کار اسلام اور اصول اسلام کی فتح پیش کی جاتی ہے۔ خیر کا شر کا تصادم قریب قریب ہر داستان میں ملتا ہے کبھی کبھی خیر و شر کی آویزش میں داستان نگار غلو سے بھی کام لے لگتا ہے اور مذہبی جوش میں برہوت پند و تلحین پر آتا ہے۔ اس مذہبی جوش سے داستانوں کے وہ تمام مقامات بھرے پڑے ہیں، جہاں کسی مسلمان کا غیر مسلم سے معاملات یا جنگ کرنا دکھایا گیا ہے۔

تہذیب اخلاق کے ساتھ ساتھ داستانوں میں عریانی اور فحش نگاری کی بھی کوئی کمی نہیں۔ آج کل کے افسانہ نگار جس عریاں نگار کا اور فحش بیانی کے لیے مطمئن ہیں۔ اس کی مثالیں ہمیں قدماء کے یہاں بکثرت ملتی ہیں کلیم الدین احمد کہتے ہیں کہ اگلے مصنفین کا سلف نقطہ نظر صحت مند تھا اور موجودہ افسانہ نگاروں کی ذہنیت مریضانہ ہے۔ قدماء کے یہاں دلچسپی کا مرکز نفس واقعہ نہیں۔ بلکہ اس کا دلچسپ بیان ہے موجودہ افسانوں میں اس کے برعکس دلچسپی کا مرکز نفس واقعہ ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ داستانوں میں جہاں بہترین اخلاقی نکات پیش کئے گئے ہیں اور دین و ایمان کی باتیں بتائی گئی وہاں عریاں نگار کا اور فحش بیانی کی بھی کوئی کمی نہیں ہے مذہبی تفتیش اگر ایک طرف داستان نگاروں کی فراری ذہنیت کا نمونہ پیش کرتا ہے تو دوسری طرف جنسی فحش نگاری ان کے تزکیہ نفس کی مثال بن کر سامنے آتی ہے۔ البتہ داستانوں کی طوالت کے باعث یہ عیب اتنا نہیں ہو پاتا جتنا مروجہ افسانوں کے اختصار کے پیش نظر قاری کو کھٹکنے لگتا ہے۔ پھر بھی یہ حقیقت اپنی جگہ حقیقت ہی رہے گی کہ جہاں داستانوں میں اخلاقیات کا بلند معیار پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے وہاں ہوس انگیزی اور بد اخلاقی کی بدترین مثالیں بھی بکثرت ملتی ہیں۔

داستانوں کی ایک عام اور مشترک خصوصیت یہ ہے کہ ان میں سے ہر داستان کتنے ہی چھوٹے چھوٹے قصوں سے مل کر بنتی ہے اور ان تمام قصوں کو کسی ایک مرکزی کردار کے ذریعے باہم ربط دے دیا جاتا ہے مثال کے طور پر باغ و بہار میں چار قلندروں کے قصے ہیں اور ایک بادشاہ آزاد بخت کا قصہ ہے اس طرح باغ و بہار پانچ بڑے بڑے قصوں کا مجموعہ ہے جنہیں آزاد بخت کے ذریعے باہم جوڑ دیا گیا ہے۔ آرائش محفل میں سات سفروں کے حالات حاتم کی ذات سے اسی طرح متعلق و وابستہ ہیں جس طرح ایک کھونٹی میں مختلف ڈوریاں باندھ دی جاتی ہیں۔ قصہ ممتاز میں بھی پانچ سفر بیان کئے گئے ہیں اور آخری سفر میں سات طلسموں کا حال درج ہوا ہے۔ طلسم جوش رباب میں متعدد مراکز ہیں۔ الف لیلہ میں ایک ہزار ایک راتوں کے اعتبار سے بہت سی چھوٹی چھوٹی حکایات شامل کی گئی ہیں اور شہزاد کی زبانی کہانی کہلوانے کی تقریب بھی پیدا کر دی گئی ہے۔ تو تاکہانی میں ستر کہانیاں کہلوائی گئی ہیں۔ بتیال پچیس پچیس اور سنگھاس بتیس۔ حکایتوں کو ملا کر تیار کی گئی ہے۔ بوستان خیال میں بھی سینکڑوں ہی حکایات ہیں۔ قصہ سرور افزا، نغمہ غدلیب اور جاوہ تسخیر میں صرف ایک ہی مسلسل پلاٹ ملتا ہے لیکن اس کے بھی ٹکڑے ٹکڑے کر دیئے گئے ہیں۔ ان میں داستان ختم ہو کر کر آگے بڑھتی ہے۔ ان قصوں اور حکایتوں میں ربط ڈھیلا ہوتا ہے داستانوں کا پلاٹ اسی وجہ سے غیر منظم کہلاتا ہے کہ ان میں استمرار و تعلیل کے اصول کو مد نظر نہیں رکھا جاتا۔ لیکن پلاٹ کا یہ نقص صرف اردو داستان سے ہی مخصوص نہیں ہے بلکہ قدیم زمانے میں عالمی ادب کا یہی حال تھا خود سنسکرت اور فلہی کی داستانوں میں جن سے اردو کا قدیم افسانوی سرمایہ ماخوذ اور متاثر ہے یہی فنی کمزوری پائی جاتی ہے انگریزی زبان بھی ایسی داستانوں سے خالی نہیں ہے ان میں اہمیت پلاٹ کے بجائے ذیلی قصوں اور حکایتوں کی ہوتی ہے یہاں وجہ ہے کہ یہ قصے واقعاتی افسانے کہلاتے ہیں۔

پلاٹ کے غیر منظم ہونے کی وجہ سے ان داستانوں میں تناسب کا فقدان بھی ملتا ہے۔ باغ و بہار میں مرکزی قصہ خواجہ سنگ پرست کا ہے لیکن دوسرے قصوں نے اسے دبا لیا ہے اور اس طرح دبا لیا ہے کہ یہیں اس کا احاطہ تک نہیں ہوتا۔ داستان امیر حمزہ میں کل آٹھ دفتر ہیں اور صرف پانچویں دفتر طلسم جوش رباب کی سات جلدیں ہیں۔ اس طرح طلسم جوش رباب نے داستان امیر حمزہ سے الگ خود اپنا ایک تھاں پیدا کر لیا ہے۔ پھر اس میں بھی اس قدر مختلف مراکز ہیں کہ طلسم جوش رباب کی مرکزیت بھی ختم ہو جاتی ہے صرف نام ہی نام رہ جاتا ہے اس کے علاوہ ان داستانوں میں مزوری اور غیر مزوری، بعل اور بیگا غرض ہر قسم کی ربط و وابستہ چیزیں اس کثرت سے ملتی ہیں کہ توجہ منتشر ہو جاتی ہے اور وحدت اثر میں کمی آ جاتی ہے داستانوں میں اصل توجہ واقعات کو زیادہ سے زیادہ دلچسپ

بنانے پر ہوتا ہے۔ پلاٹ کی تنظیم پر نہیں ہوتی۔ ان میں سرے سے پلاٹ کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ اس لیے قصے کی ابتداء وسط اور خاتمے میں کسی تناسب کا خیال نہیں رکھا جاتا۔

داستان میں کردار نگاری نہیں ہوتی۔ واقعاتی افسانے کے کردار نگاری کا مطالبہ ہی بے معنی ہے۔ خواجہ امان دہلوی نے داستان نگاری کے جو اصول تحریر کئے ہیں ان میں روداد بندی اور کردار نگاری کا کوئی مقام نہیں داستان کا مقصد تحریر ذاتی ہے اور یہ کام واقعات سے لیا جاتا ہے۔ اہمیت صرف واقعات اور بیان واقعات کی ہے۔ باقی ہر چیز ثانوی حیثیت رکھتی ہے۔ داستان خیر و شر کا تصادم ہوتی ہے۔ اس کے فرشتے فرشتے اور شیطان شیطان ہی رہتے ہیں۔ ان کی سیرتیں جامد ہوتی ہیں۔ ارتقائی نشرو نما سے انہیں کوئی علاقہ نہیں ہوتا۔ جو کردار جیسا شروع میں سامنے آتا ہے ویسا ہی وہ انجام قصہ پر بجا نظر آتا ہے۔ وہ زندگی سے کوئی سبق نہیں لیتا تجربات کو اس کی زندگی میں کوئی جگہ نہیں ملتی، نہ وہ کبھی بدلتا ہے اور نہ بدل سکتا ہے۔ صرف کلمہ پڑھ کر مسلمان ہو سکتا ہے اس کی سیرت پیشتر سے طے شدہ ہوتی ہے۔ وہ نیک ہوتا ہے یا بد، نیکی بدی کا مرکب نہیں ہوتا۔ وہ شیطان ہوتا ہے یا فرشتہ۔ اہرن ہوتا ہے یا نیرداں، صرف انسان نہیں ہوتا۔ اس کے باوجود داستانوں خصوصاً طویل داستانوں میں بہت سے کردار چمک گئے ہیں۔ اب چاہے اسے داستان نگار کی کوشش کہہ لیجئے اور چاہے قارئین کی خوش قسمتی حیرت اس بات پر ہے کہ داستان میں واقعات پر اتنا زور اور اتنی توجہ دینے کے باوصف داستان نگار اس کے پلاٹ میں کوئی ترقی نہیں کر سکے اور کردار نگاری میں جو واقعاتی افسانے کا ایک غیر اہم جزو ہے۔ زندگی سے معمور اور روشن مثالیں چھوڑ گئے ہیں۔ حق یہ ہے کہ اردو داستان میں کردار نگاری روداد بندی کے مقابلے میں کہیں زیادہ کامیاب رہی ہے۔

داستان کی ایک خصوصیت طوالت نگاری ہے۔ داستان جتنی طویل ہوتی تھی اتنی ہی اچھی سمجھی جاتی تھی۔ یہ بات نہ ہر تہذیبی نصاب میں ملتی ہے اور نہ ہر زمانہ میں۔ داستانیں کیوں لکھی جاتیں۔ طوالت کو خواجہ امان دہلوی داستان نگاری کا اصول بتاتے ہیں اس میں مقابلے اور مقابلے ہوتے تھے جس کا ثبوت داستان خیال کی تصنیف ہے۔ طوالت کی وجہ سے بھی داستانوں میں بہت سی خصوصیات پیدا ہو گئیں۔ چنانچہ اس سے بعض اوقات پلاٹ کی تنظیم ڈھیل پڑ جاتی ہے طویل داستانوں میں یہ بات عام ہے لیکن بعض مختصر داستانوں میں بھی پلاٹ چٹ نہیں ہوتا۔ اس کی وجہ بھی یہی ہے۔ ان میں جو قصے کو آگے بڑھانا اور بات کو طول دینا مقصد ہوتا ہے ایک مقام پر پہنچ کر یہ معلوم ہوتا ہے کہ داستان ختم ہو رہی ہے لیکن ختم نہیں ہو پاتی۔ ایک ایک کوئی بات ایسی پیدا کر دیتی جاتی ہے کہ سلسلہ کام پھر جاری ہو جاتا ہے۔ یہ

توڑ جوڑ طوالت نگاری کا شوق ہی تو ہے جن داستانوں میں ایک سے زیادہ ہیرو پیش کئے گئے ہیں وہ بھی طوالت ہی کا فیض ہے۔ ایک ہیرو مر جاتا ہے تو اس کا فرزند ہیرو بن جاتا ہے۔ پھر ایک وقت کئی کئی ہیرو بھی ہوتے ہیں بعض داستانوں کو زبان و بیان کے سہارے طویل بنانے کی کوشش کی گئی ہے ان میں تشبیہ و استعارات، بھج و قافیہ، صنائع بدائع، صنائع جگت غرض سب کچھ کر چھتیاں بنا دیا گیا ہے اور اس طوالت نگاری کے سامنے پلاٹ، کردار، منظر کشی غرض ہر شے نظر انداز کر دی گئی ہے۔

طوالت نگاری ہی سے تکرار پیدا ہوتی ہے۔ طویل داستانوں میں ہر قسم کی تکرار ملتی ہے۔ اردو میں بہت سی خیال گلستان، مقال اور داستان امیر حمزہ سے زیادہ طویل اور کوئی داستان نہیں لکھی گئی۔ ان میں ہر قسم کی چیزیں ملتی ہیں تکرار الفاظ بھی اور توار و مصنون بھی طلسم پوش ربا جلد پنجم میں اریح نوجون اور نور الدہر دونوں نقاب پوش شہزادیوں پر عاشق ہوتے ہیں اور وہ بھی ان کو دل دے بیٹھتی ہیں اس دل باختگی کی تقریب دونوں موقعوں پر ایک ہی ہے یعنی شکار۔ وہی الفاظ ہیں، وہی جملے اور وہی واقعات، طلسمات، جنگی، جادوگری سب میں یہی حال ہے۔ آرائش محفل میں حلوۃ اور رخصت دونوں غیر انسانی مخلوق بالکل ایک سی ہیں۔ فسانہ عجائب میں جہاں جہاں باغ گلستان آیا ہے چمن بندی کے ساتھ ساتھ عجولوں پھولوں اور پرندوں کے علاوہ ہر جگہ مانوں کا تذکرہ ضرور موجود ہے اور چونکہ بیان ایک ہی سا ہے اس لیے الفاظ بھی کم و بیش وہی ملتے ہیں۔

داستانوں کی ایک خصوصیت تخیل کی بے پناہ وسعت، بلندی، قوت اور شدت ہے۔ ان میں جو واقعات بیان کیے جاتے ہیں وہ ہماری روزانہ کی جانی پہیلی دنیا سے دور کسی اور دنیا سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان پریم جیسے انسان قابو نہیں پاسکتے اس لیے رجال داستان بھی غیر انسانی مخلوق ہوتے ہیں اور وہ بھی کسی دوسرے ہی عالم میں بستے ہیں لیکن داستان نگار کے تخیل سے باہر اس عالم کا کہیں وجود نہیں ہوتا۔ داستانوں میں تخیلیت، واقعات اور باطل تصور کو ایک مثالی صحنک پہنچا دیتی ہے ایسے وہ ہمارے گرد و پیش کا دنیا سے تعلق رکھتے ہوئے ہیں بالکل اجنبی ہوتے ہیں جو افراد خرق عادت اور فوق الفطرت عمل پر قادر ہیں انہیں قوت میں انسانوں سے بالاتر ہونا بھی چاہیے، دیو، جن، جھوت اور پری ہماری ہی طرح کھاتے پیتے چلے پھرتے ہیں ان کا کھانا پینا ہمارے کھانے پینے سے مختلف اور چلنا پھرنا ہمارے چلنے پھرنے سے جہاں گناہ ہوتا ہے۔

دیو آدم خور ہوتے ہیں، پریاں ارٹی ہیں، یہ لوگ زمان و مکان کے قیود سے آزاد ہیں۔ نہ دوری ان کے افعال میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے نہ وقت، لیکن ان کے جذبات ہمارے جذبات سے اور ان کے خیالات ہمارے خیالات

سے شاہ جوتے ہیں۔ ان کی انفرادی اور اجتماعی زندگی بالکل ہماری ہی جیسی ہوتی ہے۔ ان کے رسم و رواج اور عقائد و رجحانات ہم سے ملتے جلتے ہیں۔ ان میں بھی انسانوں کی طرح نیک اور بد افراد پائے جاتے ہیں۔ خیر و شر کا تصادم ان کے یہاں بھی جاری رہتا ہے اور عشق و محبت کے چروچوں سے ان کی دنیا بھی معمور ہے۔

ایسی دنیا میں سحر و طلسم کا بھی زور ہے۔ جدھر دیکھتے ایک نیا ہی عالم ہے۔ باغ و راسخ، آبادی و دیوانہ ہر جگہ طلسمی پھندے لگے ہوئے ہیں۔ جو ان ایسی دنیا میں پہنچتے ہیں ان میں اگر مافوق الفطرت قوت نہ ہو تو ان مشکلات سے کیونکر عہدہ برآ ہو سکیں اس لیے تائید خداوندی قدم قدم پر ان کے ساتھ رہتی ہے۔ سحر شکن اسم اعظم انہیں یاد پڑتا ہے۔ ہر طلسم کو فتح کرنے کے لیے ایک لوح کا ہونا بھی ضروری ہے۔ طلسم توڑنے کی تدبیریں اور ترکیبیں اس لوح پر لکھی رہتی ہیں۔ جب تک لوح باقی نہیں آتی طلسم شکنی ناممکن ہوتی ہے اس لیے لوح کا ہاتھ آنا بالکل آسان ہوتا ہے، پھر لوح پر قلعہ بن جانا کے بعد طلسم شکن کو بڑے خطرے درپیش ہوتے ہیں۔ کبھی لوح اس کے قبضے سے نکل جاتی ہے۔ کبھی وہ اسم اعظم بھی بھول جاتا ہے۔ ہیر و کی راہ چلتے فقیروں اور درویشوں سے ملاقات ہو جاتی ہے لیکن محض اتفاق سے۔ ان کی بتائی ہوئی تدابیروں سے وہ کامیاب ہو جاتا ہے۔ ان کی دعاؤں اور تویروں کی مدد سے وہ ہر مشکل بلکہ ناممکن کام بھی کر لیتا ہے۔ قالب تبدیل کرنے، سوا میں اڑنے، مادہ سہروں کی نظر سے غائب ہونے، ہمارا ہمارا چیزیں اٹھانے، دیوؤں پر غالب آنے اور طلسم توڑنے کی قوت انہیں دلتوں اور تعویذوں کی برکت سے مل جاتی ہے۔ جس وقت اس پاس کوئی امید نہیں ہوتی مدد مل جاتی ہے۔ کوئی غیبی آواز آ جاتی ہے۔ حضرت خضر الیاس، حضرت علی جیسی مقدس ہستیاں صرف اسی فکر میں گشت کرتی رہتی ہیں کہ کوئی مصیبت میں پھنسے اور وہ اسے نجات دل میں چنانچہ ہماری داستانوں کا ہیرو انہیں کے ہاتھوں مصیبت سے رہائی پاتا ہے۔ بارش و بار میں چاروں درویشوں کو ایک بزرگوش نقاب و لر خود کشی سے روکتے ہیں اور انہیں حصول مقصد کے خوشخبری سن کر ملک و دم کی طرف روانہ کر دیتے ہیں۔ گلستان مسرت معنف امیر خاں بین کار میں یہی نقاب دار شیرازہ ابراہیم کو ایک درویش روشن ضمیر کے پاس بھیجا میتے ہیں۔ فنا و عبادت میں ایک بزرگامے والے پیر مرد جان عالم کی اور آرائش محفل میں خواجہ خضر یان کے کوئی نائب حاکم کی بطور پہچانی کرنے کو موجود ہوتے ہیں۔ قصہ محی و صبر میں جب شمس الدال پوش راہ بھول جاتا ہے ایک پیر روشن ضمیر اس کو راہ بتاتے ہیں۔

آج داستانوں کے مافوق الفطرت عنصر پر سخت اعتراض کیے جاتے ہیں۔ مگر اس عالم کو جو داستان میں پیش کیا جاتا ہے ناممکن الوقوع سمجھتے ہیں تمام خیر انسانی مخلوق کو صفا کفر خیز اور بعید العقل واقعات کو نفی کرتے ہیں

اس میں شک نہیں کہ داستانوں کی دنیا ہماری دنیا سے قطعی مختلف اور دور ہوتی ہے اور اس کا وجود داستان نگار کے ذہن میں ہوتا ہے اس سے باہر نہیں ہوتا لیکن داستان نگار کا ذہن بھی تو ہمارے ذہن سے مختلف نہیں داستان نگار بھی انسانوں میں سے ہی ایک انسان ہوتا ہے۔ وہ ہماری ہی نمائندگی کرتا ہے۔ اس کا ذہن ہمارے ہی ذہنوں کا تخیل پیش کرتا ہے۔

ابتدائی انسان کو موجودات میں ہر چیز اپنے آپ سے زیادہ طاقت ور نظر آتی اس نے ہر شے میں روح دیکھی۔ بادلوں کی گرج، بجلی کی چمک، آندھی اور طوفان، چاند، سورج اور ستارے، دریا اور سمندر، پہاڑ اور چھتارے غرض جو چیز تھی اس سے زیادہ قوی تھی۔ تجسس اور حیرت و جذبے اس کے ذہن میں سب سے زیادہ ابھرے ہوئے تھے وہ دنیا کو سمجھنے کی کوشش کرتا اور اس کا علم حاصل کرنا چاہتا تھا۔ اس کا ذہن یر تربیت یافتہ، فطرت معصوم اور زندگی سادہ تھی اس سب مظاہر قدرت کے لیے اس نے ایک ایک دلیوتا تراش لیا۔ پرستش کمال حیرت ہے۔ وہ ان کو دیکھ دیکھ کر حیرت زدہ ہوتا تھا اور اس عالم حیرت و محویت میں ان کے سانسے سرجھکا دیتا تھا اسے ان سے ڈر بھی لگتا تھا اور ان سے لالچ بھی تھا۔ ان کی خوشی باعث برکت اور ناخوشی موجب رنج و اذیت تھی۔ آفات ارضی و سماوی انہی کے غیظ و غضب کی وجہ سے نازل ہوتی تھیں۔ کھیتوں میں غلہ انہی کی خوشی سے پیدا ہوتا تھا بارش انہی کی خوشی سے پیدا ہوتا تھا۔ بارش انہی کی خوشی کا اظہار بن کر آتی تھی۔ قحط انہی کے قہر سے پڑتا تھا وہ ان کی خوشی کے لیے انسانوں تک کی قربانیاں دینے سے دریغ نہیں کرتا تھا۔ اسے اپنے گرد و پیش غیبی قوتیں محسوس ہوتی تھیں۔ گرج اور طوفان میں انہی کی آواز سنائی دیتی تھی۔ آبشاروں کا شور، پہاڑوں کی گونج، غرض آثار قدرت کی تمام اہل چل دلیوتاؤں کی زبان تھی۔

روح کا ایک ابتدائی نظریہ تھا۔ جس کے مطابق وہ برابر قالب بدلتی رہتی تھی۔ دلیوتا بھی جانوروں کے قالب میں حلول کر جاتے تھے، پھر بعض حیوان نہایت مہیب اور خطرناک بھی ہوتے تھے، افریقہ کے جنگلوں میں آج بھی عجیب و غریب قسم کے مہیب جانور ملتے ہیں۔ ایشیاء میں اگلے زمانہ میں مہمتہ نامی ایک حیوان پایا جاتا تھا جو با تھی سے بھی بڑا ہوتا تھا چنانچہ داستانوں میں بھی حلوۃ جیسے عجیب الخلقہ حیوان ملیں گے۔ ہم اس زمانے میں حیوانات سے مخول واقف ہو گئے ہیں۔ اس لیے ان کے جتنے پر حیرت نہیں ہوتی ورنہ گھڑیاں اور گینٹے، دریائی گھوڑے، مہیب و غریب قسم کے حیوان نہیں ہیں، قدیم زمانے کی مافوق الفطرت

ہستیاں ملاحظہ فرمائیے۔ دیوتا، دیو، دیوینی، عفریت، بھوت، چڑیل، ڈائن اب ان کی وجہ تسمیہ پر غور کیجئے۔ یہ تمام مخلوقات آج بھی موجود ہیں۔ دیوتا کا وجود آج بھی مسلم ہے کسی بت کی شکل میں ہو یا خدا کے تصور میں صنم ہو گیا ہو لیکن دیوتا ہے ضرور۔ عظیم الجثہ مرد کو دیو اور عورت کو دیوینی آج بھی کہتے ہیں۔ عفریت سے ایک ایسی مخلوق مراد ہے جو عظیم الجثہ ہونے کے ساتھ ساتھ عجیب الفطرت بھی ہو۔ بھوت کے معنی ضدی مرد کے ہیں اور بھتن اس کا مونث ہے چڑیل کریمہ النظر عورت کو کہتے ہیں اور ڈائن سے آزار رساں عورت مراد ہے۔ ان کی ذرا نکھری ہوئی صورتیں دیکھئے جن جنیہ، پری، پری زاد، شیطان، فرشتے۔ اول الذکر جوڑے سے مراد عنفیل انسان اور دوسرے جوڑے سے مراد حسین مخلوق ہے۔ بد اور شریر انسان کو شیطان اور نیک نفس کو فرشتہ کہا جاتا ہے۔ غرض یہ مخلوق آج بھی موجود ہے اور انسانوں میں ہی موجود ہے۔

ابتدائی انسان کے ذہن میں توہمات بہت تھے اور وہ اس کا ایمان تھے لیکن انسان ان سے آج تک بچھا نہیں چھڑا سکا بلی راستہ کاٹ جاتی ہے لوگ اٹھے پاؤں واپس آ جاتے ہیں۔ کوئی چھینک دیتا ہے تو قدم آگے نہیں دھرتے۔ جہاں آ جاتی ہے تو چٹکی بجاتے ہیں۔ دروازے سے نکلتے ہی اگر خالی گھڑا، خالی منک یا کوئی کانا آدمی سامنے آ جاتا ہے تو والیس گھر میں گھس جاتے ہیں پھلتے وقت اگر کوئی دریافت کر بیٹھے کہ کہاں جا رہے ہیں تو پھر نہیں جاتے۔ جسم کے مختلف حصوں کے پھڑکنے سے مختلف واقعات کی توقع کرتے ہیں۔ فال آج بھی دیکھتے ہیں، ولادت، شادی اور موت پر نہ جانے کتنی رسوم ان عقائد کی بدولت عمل میں آتی ہیں۔ صدقہ دینے سے آج بھی بلائیں ٹل جاتی ہیں۔ تیل اور راض کے دانے آج بھی اتارے جاتے ہیں۔ دہی کا میکا آج بھی لگایا جاتا ہے۔ تنویر آج بھی باندھے جاتے ہیں، نقوش دکھائے جاتے ہیں دوا کرنے کے بھلے دعا پڑھی اور دم کی جاتی ہے سحر پر ایمان نہیں تو دعائے رد سحر کے کہتے ہیں؟ نظر بد کس لیے اتاری جاتی ہے؟ دھوئی کیوں دی جاتی ہے؟ آج بھی کچھ ہستیاں ایسی ہیں جن کو خواب میں بشارت ہوتی ہے۔ جاگتے میں الفاہوتا ہے۔ ان کے سر جن، شہید اور دیوتا آتے ہیں۔ پرلوں کا انہیں سایہ ہو جاتا ہے۔ کچے کلوے ان کے پیچھے لگ جاتے ہیں۔ آکاش بانی پر آج بھی عقیدہ، دل اور ضمیر کی آوازیں اب بھی کانوں میں آتی ہیں۔ مردوں سے آج بھی انسان ڈرتے ہیں۔ مرنے کے بعد آدمی بھوت یا پیر بن جاتا ہے۔ بھوت چڑیل قبرستان میں لے جاتے ہیں یا بیلپل کے درختوں پر رہتے ہیں۔ خانہ خالی پر آج بھی جنوں یا دیوؤں کا قبضہ ہو جاتا ہے۔ شہا بارات کے وقت آج بھی نکلتے جنوں کی حاضرات اب بھی دیتے ہیں۔ قبر اور سادھی پر یا مٹھا اور مقبروں میں آج بھی پھول چڑھائے اور چراغ جلائے جاتے ہیں

مردوں کے نام پر اچھے اچھے کھانے پکا کر ان کی فاتحہ دی جاتی ہے کاکہ کے سینے میں مردوں کے نام پر برہنہ کھائے جاتے ہیں مردوں کے نام کا پانی دروازے کے بازوؤں پر ڈھلا جاتا ہے۔ دشمنوں کو مارنے کے لیے بالائے ہوا آج بھی موٹھ چلتی ہے۔ عمل حب و تسخیر اب بھی لوگ پڑھتے ہیں ہم زاد اور موکل اب بھی انسان کے تابع ہوتے ہیں اور وہ ان سے کام لیتا ہے۔ اب طلسمی حصاروں کے بجائے تاروں کے حصار ہیں جن میں برقی رد و برا بد و ٹرتی رہتی ہے۔ ایسے دروازے بھی موجود ہیں جن سے گزرنے میں ایک آہنی کا مکھڑا مکر پر زور سے پڑتا ہے جو ہر آنے والے کی اطلاع دیتے ہیں اور ان خود بند بھی ہو جاتے ہیں۔ غرض آج کیا ہے جو کل نہیں تھا۔ ان تمام توہمات کی اصل انسانی ذہن میں ہی ہوتی ہے۔ خارجی دنیا میں چاہے اس کا وجود نہ ہو پھر بھی بجائے خود یہ ایک دنیا ہے اور اس دنیا پر انسانوں کی اکثریت ایمان رکھتی ہے۔

حقیقت میں یہ تشریح کائنات کی کوششیں ہیں جس طرح انسان کی سمجھ کا کرتی ہے اسی طرح وہ مظاہر قدرت کو معنی پہناتا ہے۔ صنیعات کے دور میں کائنات کی تفسیر کچھ اور کی گئی تھی دور میں کچھ اور۔ آج سائنسی دور میں ان دونوں سے مختلف تشریح کی جا رہی ہے۔ ان کوششوں کو دیکھتے ہوئے یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ اس کے بعد آنے والا دور آج سے بھی مختلف تفسیر پیش کرے گا۔ اس وقت آج کی باتیں لغو معلوم ہوں گی اور اس دور کی کوششیں احمقانہ نظر آئیں گی۔ سائنس کی بہت سی دریافتیں اور اس کے نظریات تو آج بھی کچھ لوگوں کو داستانوں کا لطف دے جاتے ہیں چنانچہ اب میں بھی اب سائنسی افسانوں کی ایک نئی صنف پیدا ہو گئی ہے۔ داستانوں میں تخیل بے قید اور اس کی جولانیاں بے پناہ اور لامحدود ہیں اس کے باوجود سبھی کو ان سے دلچسپی ہوتی ہے جہاں تک بچوں کی دلچسپی کا تعلق ہے وہ ظاہر ہے کیونکہ داستانوں میں تخیل کی آزادی اور افراط بچوں کی عمر کے مطابق پائی جاتی ہے البتہ نچر کاروں کا داستانوں سے دلچسپی لینا ایک امر سے خالی نہیں ہے وہ دنیا کے حقائق سے بھاگنا چاہتے ہیں وہ ایسی دنیا میں پناہ طلب ہوتے ہیں جس میں سرے سے پابندیاں اور ضابطے ہی نہ ہوں۔ ایک مجبور اور مجروح دماغ ایک آزاد اور لامحدود دنیا میں ہی سکون پاسکتا ہے داستانیں اپنے آپ کو پانے کے لیے اکھو جانے کے لیے پڑھتی جاتی ہیں پھر طفلانہ تخیل میں دلچسپی لینا ایک ارتجاعی کردار بھی ہے۔ انسان اپنے بچپن کی طرف پلٹنا چاہتا ہے جب زندگی کے تلخ تجربات اس کے لیے ناقابل برداشت ہو جاتے ہیں تو وہ آزر کو کہنے لگتا ہے کہ اس کا بچپن پھر عود کر آئے گا چاہے وہ ذرا سی دیر کے لیے ہی کیوں نہ ہو تاکہ وہ پھر دنیا و مافیہا سے بے خبر ہو جائے۔

یہی تخیل داستانوں میں شالیت، افراط اور تنوع بن کر سامنے آتا ہے شالیت تو خیر اردو نال میں بھی بہت دور تک ملتی ہے لیکن افراط و تنوع صرف داستان ہی کی خصوصیات ہیں یہ بے لگا تخیل کا نتیجہ ہے بعض لوگ اس پر ناک بھوں چڑھتے ہیں۔ بظاہر یہ بات قابل اعتراض معلوم بھی ہوتی ہے لیکن حقیقت کچھ اور ہے داستان ہماری فطرت کو بت دلاتی ہے یہ ہماری فطرت کے ساتھ چلتی ہے اس کا تنوع ہمارا ہی فطرت کا تنوع ہے اس کا مقصد یہی آسودگی بخشنا ہے۔ ہم میں سے ہر ایک تنوع پسند ہے پھر مختلف لوگوں کی خواہشات ان کی دلچسپیاں اور ان کے مرغوبات جدا جدا ہوتے ہیں داستان کو بیک وقت سبھی کو آسودہ کرنا ہوتا ہے ایک داستان سے ہر شخص آسودہ ہو جائے یہ ایک بہت بڑی بات ہے یہ انسان کی مغایر اور تخیل کا شاہکار ہے ہماری زندگی بہت تنگ و اماں ہے۔ ہمیں اس میں خاطر خواہ وسعت نہیں ملتی۔ انسان اس میں شدت سے ترسے ہوئے نظر آتے ہیں ان ترسے ہوؤں کو افراط ہی کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ کفایت سے نہیں افراط ہی سے سیر ہو سکتے ہیں داستانوں میں جتنی افراط ہے زندگی میں کسی نہ کسی شے کی کمی اتنی ہی شدت سے محسوس کی جاتی ہے یہ افراط کمی کے تناسب سے نہیں، شدت احساس کے تناسب سے ہے۔ ہمارا فطرت کا تقاضا یوں ہی پورا ہوتا ہے یہاں ہر شے بے شمار، بے اندازہ اور لامحدود چاہیے۔ داستان کی زندگی ہماری یومیہ زندگی کا تکملہ ہے چنانچہ داستانوں میں ہر شے ملتی ہے اور بافراط ملتی ہے۔

داستانوں میں انسان کی جملہ خواہشات کی بھرپور تکمیل کی گئی ہے جہاں کھانے کا ذکر ہے وہاں کھانے کی کوئی قسم نہیں بچتی، جہاں ملبوسات کا ذکر ہے وہاں ان کی کوئی کمی نہیں رہتی۔ جہاں دولت ہے وہاں سیرے، زمررد یا قوت سے لے کر تاجے کے سکے تک کوئی سکہ نہیں چھوڑتا۔ دیگر شائع و جنس کا بھی یہیں حال ہے۔ جنسی تسکین کے لیے بھی کافی اسباب مہیا ہیں۔ غرض کوئی پہلو ایسا نہیں جس میں ذرا سی بھی کمی ہو۔ ہر شے ملتی ہے اور خاطر خواہ ملتی ہے شراب ناب ڈھلتی ہے۔ رقص و سرود و رباب ہے، قسم قسم کی نعمتیں موجود ہیں اور آرٹسٹس سے آنکھیں حیران رہ جاتی ہیں اور دولت کو دیکھ کر دل للچا جاتا ہے ہر شب کو ایک عورت ہم بستر کے لیے موجود ہے بلکہ بیک وقت کئی کئی عورتیں حاضر ہیں ایک ہی وقت میں یکے بعد دیگرے سینکڑوں کا ازالہ بکارت کیا جا رہا ہے۔ پھر بھی سیر و پاس کا کچھ اثر نہیں پڑتا۔ یہ طلسم کا اثر ہے یا طلسمی درخت کے عرق کا جو شخص چاہے بے دریغ اور بے توقف پاسکتا ہے جس جذبے کی چاہے تسکین کر سکتا ہے قدم قدم پر معشوق زہرہ جہیں، جگہ جگہ خزانے اور دینیے، ہر مکان میں اذاع و اقسام کے کھلے قرینے سے چنے ہوئے، ہر محل اور محل کی ہر بارہ دیکھی اسباب عیش

دعشتر آراستہ وہیا، پردے کھینچے ہوئے ہنرش بچھے ہوئے، چھپر کھٹ آراستہ، فانوس روشن، نجومات نجومروں میں ملگتے ہوئے، ساندے تیار پر پیٹھان گلابی ڈھلتی ہوئی، ساتی مہوش روبرو، غرض کسی خستہ کاکی نہیں۔ ان فہرستوں سے داستان کے صفحے کے صفحے رنگے ہوئے ہیں۔

رزم کی طرف آئیے تو حرفیوں کے لشکر صف آراء، اسلحہ جنگ سے آراستہ، فولاد میں خرق، مرنے پر آمادہ جان لینے پر کمر بستہ، جنگی میں منگل ہے خیمے برپا ہیں تلواریں چلی رہی ہیں تیر لگائے جا رہے ہیں۔ برچیاں ستانیاں اپنا کام کر رہی ہیں۔ جادو کے گولے پھٹ رہے ہیں۔ کشتوں کے پستے لگ رہے ہیں۔ مار کاٹ کا بازار گرم ہے جاہلوں لگے ہوئے ہیں۔ عیاں بھینس بدل بدل کر عیار کا دکھا رہے ہیں زمین پر خون کی ندیاں جاری ہیں۔ دلاوروں کے چھکے چھوٹے جا رہے ہیں۔ غرض یہاں بھی جو بچا ہے اپنا حوصلہ نکالے اور میدان مارے۔ موقع سب کے لیے حاضر ہے کسی کی تخصیص نہیں ہے ہمارے پاکستان نگاروں کا قلم تفصیل نگاری میں کبھی کوتاہی نہیں کرتا۔

دستانوں کی دنیا اتفاقات کی دنیا ہے یہاں واقعات میں علت و معلول کا رشتہ نہیں ملتا۔ ایک واقعہ دوسرے واقعہ کا لازمی نتیجہ نہیں ہوتا۔ داستانوں کی مختلف حکایات میں کمزور سار بڑا ہوتا ہے اس کے واقعات ایک دوسرے سے یوں ہی جوڑ دیے جاتے ہیں۔ یہاں ٹھیک وقت پر وہی ہو جاتا ہے جو ہمارا دل چاہتا ہے۔ خواجہ رنگ پرست کو سولی دیا جانے والا ہے ہر قسم کی تیاریاں ہو چکی ہیں اس کے بچنے کے بظاہر کوئی امید نہیں ہے ٹھیک اسی وقت بادشاہ کے در در تو لیج اٹھتا ہے جان بخشی اس کا علاج قرار دی جاتی ہے ایک ہرکارہ اس میدان کی طرف سے بھی گذر رہا ہے جہاں خواجہ کو سولی دی جانے والا ہے وہ جلاوطن کو ڈانٹتا ہے اور خواجہ کو چھڑوا دیتا ہے یوں خواجہ کی زندگی اور در در تو لیج میں تعلق پیدا کر دیا گیا۔ یہ محض اتفاق تھا کہ بادشاہ کے در اسی وقت اٹھ آیا یہ در در پاکستان نگار نے اٹھایا ہے اور ہمارے ایما سے اٹھایا ہے کیونکہ ہم خواجہ کے بچ جانے سے خوش ہیں۔

اس کتاب میں شاہ بندر نے سب کی کینزی بادشاہ کے روبرو پیش کی اور نہیں پیش کی تو شہر لدی شہر لدی کا حین تین ہونا محض اتفاق ہی تو تھا جو شاہ بندر نے اسے اپنے لیے رکھ لیا چاہا۔ اسکا باغ و بہار میں در دلش زندگی سے عاجز اگر خود کشی پر آمادہ ہو جاتے ہیں اس وقت در در تک ان کو بہانے والا نہ کوئی انسان ہوتا ہے نہ واقعہ کہ یکایک نصاب پرش بزرگ آ جاتے ہیں اور انہیں خود کشی سے باز رکھتے ہیں۔ پھر تکیے میں چاروں دور لیجوں کا مل جانا، آنا دھنست کا وہاں پہنچ جانا، آزاد بخت کے لڑکا پیدا ہونا، ملک شہنشاہ کا اپنی لڑکی کا شادی آدم زاد سے کرنے کا آمادہ کرنا اور در در لیجوں کی ملاوٹ کا پیرانا وغیرہ ایک سرے سے جو واقعہ ہے محض ایک اتفاق ہوتا

ہے کسی کا ایک دوسرے سے کوئی منطقی تعلق ہی نہیں۔ اراثش محفل میں حاتم طائی کا منیر شامی کے ہاتھ آ جانا اتفاق
 ہی تو ہے ورنہ حاتم سے سادہ لوح دنیا میں ملتے کہاں ہیں پھر حاتم طائی اپنے ہر سفر میں منزل مقصد کا جواب دہر کر کسی
 ایک سمت نکل جاتا ہے اسے منزل یا اس کی سمت کا مطلق علم نہیں ہوتا لیکن اتفاق دیکھئے کہ وہ جس طرف بھی نکل
 جاتا ہے منزل مقصد اس کے سامنے آ جاتی ہے ایسا ایک بلکہ نہیں سات بار ہوتا ہے طلسمات میں لوح کا ہاتھ آ جانا
 یا کھو جانا اہم اعظم کی مدد سے سرفراز ہونا اور پھر وقت پر اسے بھول جانا سب اتفاقات ہیں خزانہ عجائب میں
 برادران توہم کا ایک درخت کے نیچے قیام کرنا اور پرندوں کا تفریر کرنا اور ایک بھائی کا جو اس وقت پیر سے
 پر تھا جانوروں کی بولی سمجھ لینا یہ سب بھی اتفاقات ہیں غرض داستانوں میں ہر قدم پر اتفاقات پیش آتے ہیں
 کسے واقعے کے لیے اس سے پیشتر کوئی ایسی تقریب پیدا نہیں کی جاتی جو عقل کے نزدیک قابل قبول ہو یہاں جو کچھ
 ہوتا ہے ٹھیک وقت پر ہوتا ہے اور ہماری خواہش کے مطابق ہوتا ہے داستان نگار یہ واقعات پیدا کرتا ہے۔
 لیکن ہمارا ایما پاکر ہمارا رضامندی سے وہ ایسا کرتا ہے۔

اردو کی داستانیں دراصل محبت کی داستانیں ہیں۔ ایسا ہی ادیب مزاح ہی محبت کے خمیر سے تیار ہوا ہے
 اس داستان محبت کو مختصر یوں بیان کیا جاسکتا ہے کہ ایک ملک کا شہزادہ دوسرے ملک کی شہزادی پر عاشق ہوا
 اور آخر میں دونوں کی شادی ہو گئی لیکن ۲۰۰۰ سی کی بات تھی جسے افسانہ کر دیا کے مصداق ایک ضخیم داستان اسی محور
 پر گھومتی ہے وہ زمانہ ہی ایسا تھا جب عوام کی پوری طاقت سمٹ کر ایک نقطہ بادشاہ بن گئی چنانچہ اول تو بادشاہ
 قوت کا مظہر ہوتے تھے اس لیے عاقل و جاہل کا مرکز بن گئے تھے دوسرے مذہب کی حمایت بھی انہیں حاصل تھی بادشاہوں کو
 نقل اللہ بھی کہا جاتا تھا ان سے کوئی خط سرزد نہیں ہوتا تھی اس طرح سلاطین دنیا مادی و روحانی دونوں قوتوں کے مالک بن گئے
 تھے کہا جاتا ہے کہ شہزادہ رنگیلے کا عہد داستان نگاری کے فروغ کا زمانہ تھا ایسے حالات میں ناممکن تھا کہ غنائی ادب
 میں سلاطین و امرا کے علاوہ کسی دوسرے طبقے کی ناشدگی ہوتی۔ اس کے علاوہ خود داستان نگار بھی شاہی ملازم ہوتے
 تھے۔ انہیں اپنے آقاؤں کو خوش رکھنا ہوتا تھا اس لیے وہ اسی طبقے کے حالات بیان کرتے تھے جس سے ان کے
 عزیزوں کو واقفیت اور دلچسپی ہوتی تھی۔

عشق کی تقریب ہمیشہ کوئی خوب یا تصویر حسن کا خبر ہوتا تھا باغ ادم میں کنور کا مرد پ رانی کام لٹا کو خواب میں دیکھ
 کر عاشق ہوتا ہے۔ گل و ہرگز میں شاہ ایران شہزادی خوزان کی، سروش سخن میں آرام دل ملک حسن افروز کی اور خورش
 عشق میں شاہزادہ عراق ماہ تمام شہزادی چین رنگ قمر کی تصویر دیکھ کر عاشق ہوتا ہے۔ طلسم حیرت میں بھی تصویر ہی سے

عشق کو تحریک ملتی ہے قصہ سرور افزا میں شہزادہ بنخشاں شہزاد کا ماہ رخ کے سر کے بال دیکھ کر عاشق ہوتا ہے فسانہ عجائب اور گلشن دانش (ترجمہ بہار دانش) میں شہزادے طوطے کی زبانی شہزادوں کے حسن کا حل سن کر عاشق ہو جاتے ہیں اور ان کی تلاش میں گھر سے نکل کھڑے ہوتے ہیں ان دونوں داستانوں میں یہ واقعہ پرمات سے لیا گیا ہے ان تصویروں کی وجہ مرد اور عورت کے درمیان پردے کا ہٹنا دلیوار تھی جو باہرے معاشرے میں قدیم سے حائل چلی آرہا ہے کبھی شہزادہ کسی شہزادی کو دیکھ کر بھیج عاشق ہو جاتا ہے بلکہ دونوں باہم تیر عشق سے گھائل ہو جاتے تھے ایسا کبھی نہیں ہوا کہ ہیرو عاشق ہو جائے اور ہیروئن صاف بچے جائے بلکہ ایسا اکثر ہوا ہے کہ ہیروئن نے ہیرو کو نہیں دیکھ لیا ہے اور عشق کا تبر کھا کر اپنی سمدھ بدھ بھول گئی ہے اور ہیرو کو علم بھی نہیں ہے وہ پھر ہیرو کو کسی تدبیر سے بلوائی ہے اس پر اپنا عشق ظاہر کرتی ہے اور اسے جواب محبت پر اکاتی ہے۔

ہیرو ہیروئن کے دورے ڈالنے کی متعدد مثالیں ملتی ہیں۔ یہ بات نہ ہوتی تو عشاق نامراد کو داستان میں سے لطف ہی کیا آتا۔ نثریے نظریے میں مدد بخ پر کی شہزادہ بے نظیر پر عاشق ہوتی ہے قصہ سرور افزا میں شہزادہ دلاور اور سروش سخن میں شہزادہ ملازم پر ایک ایک پر کا عاشق ہو جاتی ہے اور قصہ تمنا میں تمنا پر ملکہ ماسند مرمتی ہے باغ و بہار میں زیر باد کی ماحول کا اپنے وزیر زادہ ہیرو مند پر عاشق ہو کر اسے اپنے محل میں بلاتی اور رفتہ رفتہ اس کے دل میں بھی آتش شوق بھڑک اٹھتی ہے۔ آرائش محفل میں حاتم تین عورتوں سے شادی کرتا ہے۔ فرس کی مٹی ایسب زہ شہزاد کا اور حسنا پر کا غینوں صند کر کے اس سے شادی کرتی ہیں ورنہ حاتم کا خود کوئی ایمان نہیں تھا داستانوں میں عشق اول در دل معشوق پیدا می شود کو جس وضاحت سے پیش کیا گیا اس کی مثال وہ کہیں نہیں مل سکتی۔

عشق صرف ایک نظر میں ہو جایا کرتا تھا اور عاشق و معشوق ایک دوسرے کی نگاہوں کی چٹ کھا کر اپنی اپنی جگہ غمش کھا کر گر پڑا کرتے تھے اس کے بعد باہمی ملاقات کی تدبیریں نکالی جاتی تھیں راز داروں کی امداد طلب کی جاتی تھی سہیلیاں نوک جھونک کرتی، فقرے کستیں اور آخر میں دونوں کو ملانے کی کوشش کرتیں۔ داستانوں میں عشق کو پروان چڑھانے کے لیے جملہ ارتقاء مدارج دکھانا قطعی ناممکن ہے اور عاشق و معشوق کے صرف تخیلات اور سوچ بچار کو پھیلا کر بیان کرنا بالکل غیر دلچسپ اور روکھا بھپکا موضوع ہے نہ اس میں داستان نگاہی کو لطف آسکتا ہے۔ نہ قاری کو یہی وجہ ہے کہ داستان میں پہلی نظر اور عشق کے تمام درمیانی مدارج یک قلم ختم کر دیتے جاتے ہیں اس کا ایک اور سبب یہ بھی ہے کہ پہلی ہی نظر میں عاشق ہو جانے سے داستان کی اس روایتی مثالیت کو تقویت پہنچتی ہے جو ہیرو اور ہیروئن کے اوصاف حسن میں منظر کھن جاتی ہے۔

کبھی کبھی شادی کے لیے مشوق کی جانب سے چند شرائط پیش کی جاتی تھیں۔ گل و صنوبر، آرائش محفل گلدستہ عجایب رنگ اور قصہ ممتاز وغیرہ کے تمام سفرانہی شرائط کو پورا کرنے کے لیے کئے گئے ہیں سفر کرنے میں بڑی مہات سر کرنا پڑتی تھیں یہ بڑی جان جو کھوں کا معاملہ تھا جو لوگ شرطیں پوری نہیں کر سکتے تھے وہ قتل بھی کر دیے جاتے تھے۔ یوں بھی مراحل عشق طے کرنے میں ہیر کو سخت مصائب جھیلنا پڑتے تھے غیر انسانی مخلوقات سے بڑبھڑھاتی تھی۔ مافوق الفطرت واقعات و حادثات پیش آتے تھے لیکن آخر میں تائید غیبی اور حمایت روحانی کی بدولت ہیر و جملہ حالات و موانع پر غالب آ جاتا تھا۔ کبھی کبھی شکار کھیلتے ہیں ہرنیوں کے چھپے گھوڑا ڈال دیتا اور آگے جا کر معلوم ہوتا کہ وہ ہرنیاں نہیں جا دو گرنیاں ہیں (فسانہ عجایب) کبھی طلسمی حوض یا تالاب سامنے آ جاتا یا کوئی طلسمی باغ یا محل نظر آ جاتا اور ہیر و اس میں پھنس جاتا تھا (تاریخ الملوک اور آرام دل) کبھی محبوبوں کو دیو جن یا انسان بھی اٹالے جاتے تھے باغ و بہار میں تین درویشوں کی محبوباؤں کو جن لے اڑتے ہیں سرور افزا میں مدد رخ شہزادی کو ایک دیو جگ بھسم، فسانہ عجایب کی انجمن آرا اور جادہ تسخیر کی ملکہ جبین کو ساحر سے بھاگتے ہیں ہیر کی مدد کے لیے بزرگ ہستیاں، چپند پرند اور درخت موجود رہتے تھے کائنات کا ذرہ ذرہ اس کا راز دیاں اور مہر دہوتا تھا جانور اور ان صحرائی اس سے باتیں کرتے تھے۔ شجر و حجر سے اسے ہدایات ملتی تھیں اور وہ کسی نہ کسی طرح جملہ آفات سے نجات پا جاتا تھا اور ہیر و تن سے اس کی شادی ہو جاتی تھی۔ یہ ایک بندھا کا اصول تھا کہ انجام ہر داستان کا شادی پر ہوتا تھا۔ تان ہیر و کی کامیابی پر ٹوٹتی تھی۔ چونکہ داستان کا مقصد تفریح طبع تھا اس لیے اس کا طرز ہیر و نا بھی ضروری تھا۔

مشوق ہمیشہ حسن میں بے نظیر ہوتا تھا اور عشق بھی عشق بازی میں اپنا ثانی نہیں رکھتا تھا غرض ہیر و اور ہیر و تن دونوں جمیع صفات سے متصف ہوتے تھے ہندوستان میں حسن کا جو معیار قائم کیا گیا ہے ہیر و تن اس معیار پر پوری اترتی تھی۔ اس کے سراپا اور آرائش و زیبائش کا بیان ہر داستان میں ایک ہی قسم کا ملتا ہے چہرہ مہرہ، ناک نقشہ، چہب تختی، بچ دھج، غرض جو چیز ہے وہ معیار کا اور جو صفت ہے وہ مثالی، یہی حال ہیر و کا ہے ایک طرف وہ مردان حسن میں بے مثال ہے تو دوسری جانب جمیع علوم متداولہ میں ماہر۔ پھر تمام اخلاقی صفات مثل شجاعت، ہمت، سخاوت، مروت اور ہمدردی وغیرہ کے ساتھ ساتھ عقل و دانش سے بھی بدرجہ اتم بہرہ مند، اور جب عاشق ہوتا ہے تو عاشقے میں بھی اپنی جان بازیوں اور جاں فشانیوں میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھتا۔ اس پر جو بلائیں نازل ہوتی ہیں وہ بھی ایسی کہ کس دوسرے پر نازل نہ ہوتی ہوں۔ جو

کھکھڑی وہ اٹھاتا ہے وہ بھی ایسی کسی نے سنی نہ سچوں اور جو تدبیریں وہ کرتا ہے اور جو تائید غیبی اسے حاصل ہوتی ہے وہ بھی دنیا میں نادر اور ناممکن الوقوع ہر صفت جو بات ہے تخیلیت کے سہارے مثالیت کی حد تک پہنچی ہوئی ہے۔

اردو ادب میں طنز و مزاح کی ابتداء داستان ہی سے ہوتی ہے جس کی منتشر مثالیں قریب قریب ہر چھوٹی بڑی داستان میں ملتی ہیں۔ اگر ان کو ایک جگہ جمع کیا جائے تو ایک دفتر تیار ہو جائے اور مزاح نگاری کی ہر قسم کے نمونے دیکھنے کو مل جائیں۔ اردو میں چند طبع زاد داستانوں کو چھوڑ کر قریب قریب تمام تراجم ہیں ظاہر ہے کہ ترجموں میں ظرافت نگاری کے جملہ حربوں کو استعمال کرنا ان مصنفین کے لیے مشکل تھا اس کے باوجود جہاں جہاں ان کو موقع ملا ہے انہوں نے اس اسلوب کو بھی اچھی طرح استعمال کیا ہے۔ بالخصوص طبع زاد یا نیم طبع زاد داستانوں میں جہاں مصنفین کو پوری پوری آزادی تھی انہوں نے ظرافت نگاری کی کوئی قسم باقی نہیں چھوڑی ہے ہمارے یہاں طنز و مزاح کی ابتدا بالعموم اودھ پنچ سے کی جاتی ہے لیکن اودھ پنچ کا شاندار پنچاقتی محل محض خطوط غالب جیسی انفرادی کوششوں پر مرکوز نہیں ہو سکتا تھا۔ اس کے لیے ایک پوری تحریک کا پس منظر درکار تھا چنانچہ اس محل میں جو طبع اور مسالہ صرف ہوا ہے اس کے مختلف اجزاء داستانوں ہی کے کھنڈروں سے حاصل کئے گئے ہیں۔ اس کے تمام مضمون نگار ہمارے داستان نگاروں سے متاثر ہیں۔ خود سرشار نے بھی ایک الف لیلہ لکھی ہے۔ ان کے فسانہ آزاد پر داستان امیر حمزہ کا سایا ہے اور خوبی عمرو عیار جیسے قدآور کردار کی محض پر چھپائی ہے، یہی ظرافت نگاری داستان امیر حمزہ اور بوستان خیال کو جو فسانہ آزاد کے کہیں زیادہ ضخیم ہیں باغ و بہار بنائے ہوئے ہے اور پڑھنے والوں سے ان طویل قصوں کو ہنس خوش پڑھوا لیتی ہے۔

ہمارے داستان نگاروں نے مزاح کی جملہ اقسام میں جو طبع آزمائی کی ہے اور طنز و ظرافت کو جس کامیابی سے استعمال کیا ہے ذیل میں ان کی چند مثالیں درج کی جاتی ہیں جس سے یہ اندازہ ہو جائے گا کہ اس صنف ادب کا کتنا وافر ذخیرہ ہمارے داستانوں میں دبا پڑا ہے اور ہم اپنی تن آسانی کے باعث اس ادبی میراث سے آج تک کتنے بے خبر چلے آ رہے ہیں۔ تغداد سے پیدا ہونے والی ظرافت کے لیے ایک اقتباس دیکھئے۔ انارسیاب کے سامنے کشتیاں اپنا کمال ظاہر کرتی ہیں۔

”ہزاروں نسبتیں اور بیاد کروا دیئے اور صد اطلاقیں دلوادیں۔ آپس میں دوشیدائے محبت کے جانی دشمن کرا دی اور بہت بہرہ پیشیاں جن کا دامن تک کسی نے نہ دیکھا تھا ان کو نر تو بیا کر ا دیئے اور بڑے بڑے ٹریل

مہاجروں کے گھر بھید تبا کر چوروں کو کو دوادیا۔ (طلسم ہوش ربا، جلد اول صفحہ ۱۶۲)

سروش سخن کے آخر میں آرام دل کی بازات میں شہدے اشرفیاں لوٹتے ہیں۔ ان کی زبان کا مزاج دیکھئے
 ”کوئی بولا اسے اوکرم کس تجھے علی کی مار کوئی چھو ادھر تو بھینک، کسی نے کہا او بڈھے تجھے خدا کی سنوار،
 دیکھ بے ہم دعا دیتے ہیں۔ ذرا ادھر تو دیکھ۔ کسی نے کہا اسے کرم کس بادشاہ تو بڑا سخی دتا ہے مگر معلوم ہوا
 ہمجادہ کجوس مکھی چوس ہے۔ اسے پدر کے گھوڑے تو بھی اس کا نوکر معلوم ہوتا ہے۔ جب وہ بے چارہ
 مٹھیاں بھر کر پھینکتا تو شہدے ہتے، ہاں پٹھے، ہاں بنے، پھینکے جا، واہ تیرا کیا کہنا ہے، ابے تو تو پوچھنا ہے۔
 تجھے آلو کا پٹھا کون کہتا ہے۔“

ہم تولیوں کی چھڑ چھاڑ، نوک بھونک، چیلے اور شرارتیں دیکھنا ہوں تو رانی کیتکی کی کہانی، سلک گوہر اور فسانہ
 عجائب ہی کیا قریب قریب ہر تھوٹی بڑی داستان میں مل جاتی گی۔ داستانوں میں ظرافت کا رنگ عیاری میں
 بہت گہرا ہو گیا ہے۔ اور یہ خاص قسم کی ظرافت اور مذاق میں داستان نگاری کی یاد ہے اس کی صرف ایک مثال پیش کی
 جاتی ہے۔ شہزادہ قاسم کی شہزادی نرگسی چشم سے ملاقات ہوتی ہے تو شہزادے کا حیار سیارہ شہزادی کی وزیر زادی سرگند
 کو چھڑتا ہے۔

”سوگند کو سیارہ نے چھڑنا شروع کیا اور کہنے لگا اے ملک آپ کی وزیر زادی مجھ کو اشارے سے بلاتی ہے
 کہ پیار کے درے میں مل کر ہم تم ہم آغوش ہوں۔ سوگند نے جو یہ کلام سے سیارے پر ایک دو ہڑ مارا کہ امر چیا جن
 خدا تجھے غارت کرے، جھوٹے۔ لوصاحب بھلا ایسی میری کیا کھاٹ کتنی تھی جو اس سے اشارے کرتی تھی۔ میں اس
 سے لوٹا بھی نہ اٹھواؤں، مولا اپنے حوصلے نکالتا ہے، ارمان پورے کرتا ہے، جو انا مرگ تو اس ہوس میں رہے
 گا۔ میں کبھی تھو کوں بھی نہیں۔ سیارہ نے کہا منہ سے یہ باتیں سب کے سنانے کو کرتی ہو اور اپنے ہاتھ سینے سے
 لپٹا کر اشارہ کرتی ہو کہ یوں گلے سے رگڑوں گی“ (طلسم ہوش ربا، جلد سوم صفحہ ۶۳۸)

ہم صورت و لقمے سے پیدا ہونے والے مزاج کے لیے رامپوری داستانوں میں داستان زبرد نگار موسوم
 بہ ارمنان جدید کے ورق، ۸، الف پر عمر کی عیاری دیکھئے جس میں وہ زبرد شاہ کے سامنے ناس عقرب
 کی شکل بن گیا ہے۔ الف لیلہ میں سوتے جاگتے ابوالحسن کی مضحکہ انگیز حرکات کا سبب بھی صورت واقعہ کی
 ناہمواری ہے اس کے علاوہ معروف موحی کی پوری کہانی مزاحیہ ہے۔ کردار سے پیدا ہونے والے مزاج
 کے لیے الف لیلہ کا بک بک کرنے والا جام پیش کیا جاسکتا ہے جو دختر قاضی کے عاشق کا خط بنانے میں اپنی

یہ تنگی باتوں سے اتنی دیر اتنی دیر نکالتا ہے کہ قاضی نماز سے فارغ ہو کر گھر آ جاتا ہے اور عاشق کی شامت آ جاتی ہے۔ داستان امیر حمزہ کا عمرو عیار اور بوستان خیال کا بہتر توفیق اور ابوالحسن جوہر مزاحیہ کرداروں کے بہترین نمونے ہیں۔ عمرو عیار کا مماثل اردو تو اردو، ادبیات عالم میں نہیں ملے گا۔ مزاح کی طرح طنز کی مثالیں بھی قریب قریب تمام داستانوں میں مل جائیں گی۔

داستانوں کی انشائیہ قسم کی ہے جو قبیل چپسی اور انشا کی رانی کیتکی سے نائی کی تہذیب الاعمال تک مختلف درجوں میں تقسیم کی جاسکتی ہے۔ کہیں سادگی ہے اور کہیں رنگینی، کہیں سلاست ہے اور کہیں وقت کہیں بھاشا کا اثر زیادہ ہے تو کہیں فارسی غلبہ ہے عبارت سجع و مقفی بھی ہے اور بے تکلف اور روان بھی۔ جا بجا اشعار بھی مل جاتے ہیں جن سے رنگینی و لطافت میں اضافہ ہو جاتا ہے مختصر داستانوں میں زبان علی العموم ہموار ملتی ہے لیکن طویل داستانوں میں انشا بڑی ناہموار ہے اور حقیقت بھی یہ ہے کہ بڑی داستانوں میں اس کا التزام اگر ناممکن نہیں تو کم از کم از حد دشوار ضرور تھا جب تک داستان نگار کو زبان کا احساس رہتا ہے وہ وہ پر تکلف اور شاندار عبارت لکھتا چلا جاتا ہے لیکن آگے چل کر واقعات کے بیان کرتے کرتے وہ ان میں الیا محو ہو جاتا ہے کہ آرائش کا اسے خیال ہی نہیں رہتا۔ اور وہ بالکل سادہ، فطری اور رواں دواں عبارت میں اپنے خیالات کو غفلت کرنے لگتا ہے۔

ان داستانوں میں زنانی بول چال جو روزمرہ اور محاورے کے چٹخارے اور شیرینی میں مردوں کی زبان سے کہیں بڑھی ہوئی ہے، جا بجا پائی جاتی ہے خصوصاً داستان امیر حمزہ میں تو بگیا کی زبان کے بڑے دلنشین، نکھرے ستھرے نمونے اس کثرت سے ملتے ہیں کہ اردو کا کسی اور داستان میں نظر نہیں آتے ان میں بگیا، منلانیاں، انامیں، کینزیاں، محل دارنیاں، خواصیاں، غرض محلات کے اندر رہنے والی ہر طبقے کی جہان دیدہ بڑی بوڑھیاں، نو عمر لٹھر دوشیزائیں، سنجیدہ و فہمیدہ، شوخ و طرار کبھی براہ راست اور کبھی ساحراؤں اور عیار بچپوں کے روپ میں بولتی چبکتی اور پھپھکتی نظر آتی ہیں۔

اردو میں داستان کی ابتدا ”سب رس“ سے کی جاتی ہے لیکن اس کی اور اس کے بعد طوطی نامے کے دکنی ترجموں کی زبان اردو دان طبقے کے لیے نہ قابل فہم ہے نہ دلچسپ کا باعث، سب سے زیادہ داستانیں فورٹ ولیم کالج میں لکھی گئیں اس لیے زبان کے اعتبار سے ان میں ہم آہنگی ملتی ہے۔ چنانچہ فورٹ ولیم کالج کی تمام داستانیں بلا استثناء، سلیس، سادہ اور عام فہم زبان میں تحریر ہوئی ہیں۔ ان

میں نہ فارسی عربی کے الفاظ زیادہ ہیں نہ بھاشائے اور نہ ان میں فارسی کی وہ ترکیبیں ہیں جو زبان کو بوجھل اور ناقابل فہم بناتی ہیں چونکہ یہ کتابیں انگریز مبتدویوں کے لیے لکھی گئی تھیں اس لیے ان میں سلاست و سادگی پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔

ان کے بعد دہلی اور لکھنؤ میں جو داستانیں تحریر ہوئیں ان میں بھی دیگر اختلافات کے علاوہ زبان و بیان کا فرق خاصا اہم رہا۔ دہلی کی کتابیں سادگی اور سلاست کی طرف مائل ہیں اور لکھنؤ میں عبارت آرائی اور لطف زبان و بیان کی طرف زیادہ رجحان ہے۔ رام پور کی داستانوں کو لکھنؤی داستانوں کا متمہ سمجھنا چاہیے۔ ان میں براعتاً سے انہیں داستانوں کی تقلید ملتی ہے، اور داستان کے اس روایتی ڈھانچے کے آثار پائے جاتے ہیں۔ جو لکھنؤ میں تشکیل پا چکا تھا۔ رام پور والوں نے لکھنؤی داستان میں ایک نقطے کا بھی اضافہ نہیں کیا۔ اس لیے زبان و بیان کے لحاظ سے بھی ان کا وہی انداز ہے جو لکھنؤ والوں کا طرہ امتیاز ہے۔ اکبر آبادی داستانوں میں سادگی اور سلاست بھی ہے اور رنگینی و حلاوت بھی دہلی اور لکھنؤ سے ہٹ کر ان کی خود اپنی ایک الگ راہ ہے جس پر وہ بے نیازی سے گامزن ہیں۔ نہ انہیں دہلی کی پیروی کا شوق ہے نہ لکھنؤ کی تقلید کا۔ چونکہ اکبر آباد کی زبان اپنے اندر چند ایسی خصوصیات رکھتی ہے جو اسے دہلی اور لکھنؤ دونوں سے ممتاز کرتی ہیں۔ اس لیے داستانوں میں بھی اس کا اظہار ناگزیر تھا اور یہی سبب ان داستانوں کی انفرادیت کا ہے۔

الفاظ اور طرز ادا کے اعتبار سے بزرگوں نے انشا کی چند اقسام گنائی ہیں۔ سلیس، دقیق، سادہ اور رنگین، ہلکا داستانوں میں یہ تمام قسمیں ملتی ہیں اور افراط سے ملتی ہیں۔ اگرچہ مختصر داستانوں کی بہ نسبت طویل و ضخیم داستانوں کی انشا زیادہ گنگا جہنی ہے لیکن خود مختصر داستانوں میں بھی چند داستانوں کو چھوڑ کر زبان ہموار اور یکساں نہیں ملتی۔ غرض زبان کے مختلف نمونے مختصر اور طویل قسم کی داستان میں مل جاتے ہیں بعض داستانوں میں ایک لفظ بھی عربی یا فارسی کا نہیں ملتا۔ انشانے بھی رانی کیشک کی کہانی میں یہی التزام رکھا ہے۔ صفت گری کے لحاظ سے بھی داستانوں میں مختلف قسم کے نمونے ملتے ہیں۔ صفت عاطفہ میں سخن دہلوی نے سروش سخن میں تقریباً سولہ سترہ سطریں تحریر کر دی ہیں۔ شورش عشق میں اصغر اکبر آبادی نے ایک پورا خط حروف غیر منقطعہ میں لکھا ہے بلکہ اس سے قبل انہوں نے جو اٹھائیس رقعے ماہ تمام کی طرف سے رخک قمر کے نام لکھے ہیں ان میں بھی ہر ایک میں سے ایک ایک حرف ساقط کر دیا ہے اور

یوں اپنی لپری صناعتی کا ثبوت دیا ہے لیکن انشاء نے حروف غیر منقوط میں ایک لپری داستان "سلک گوہر" لکھ کر ان سب پر فضیلت حاصل کی ہے۔

مقتی و مسیح نثر لکھنے کا رواج کوئی نیا نہیں ہمیشہ کا ہے۔ اردو داستان میں یہ رسم ابتدا ہی سے ملتی ہے اردو کی نام نہاد پہلی داستان "سب رس" میں بھی قافیے کا التزام ہے۔ فورٹ ولیم کالج کی کتابوں میں بھی جن کے متعلق یہ کہا جاتا ہے کہ وہ سادہ و سلیس عبارت میں لکھی گئی ہیں۔ اور ان میں قافیہ و سجع سے احتراز کیا گیا ہے، قافیے کا صرف مسلم ہے۔ خود باغ و بہار بھی اس انتہام سے خالی نہیں ہے لکھنؤ کی تمام داستانوں میں اور ان میں بھی جو لکھنؤ سے باہر تحریر ہوئی ہیں لیکن جن پر فسانہ عجائب کی سی انشا کا اثر ہے، قافیہ پیمائی بہت زیادہ ہے۔ یہی حال رعایت لفظی کا ہے۔ جس کا استعمال لکھنوی داستان "ظلم حیرت" میں انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ سنئے :-

"میدین صفت بہت طویل ہے۔ کیا عرض کروں اس کے طے کرنے کو عمر صرف درکار ہے۔ مد نظر اختصار ہے کہ تھوڑا سا نام نہاد ماضی و مستقبل کا حال لکھنا ضرور ہے۔ نیا مذکور ہے لیکن یہ خیال دامن گیر ہوتا ہے کہ سامعین کی سمجھ خراشی نہ ہو۔ نکتہ چیں حرف کا تلاشی نہ ہو تو البتہ ایک سخن ساز کا پردہ راز در پردہ اس قانون سے باز کروں کر ایک دفعہ کے مطالعہ میں دامن مال ارباب نشاط کا جنگ شادی سے تارتار ہو جائے دور بین کو حرف مطلب آئینہ دار نظر آئے۔ بالکل صاف صاف کہ نہیں سکتا کہ اس میں مد مقابل کی قلمی کھلتی ہے، محبوب ہے، بند بند لکھنا خوب ہے" (منقول از ہماری داستانیں صفحہ ۴۰۲-۴۰۳)

روشنی و روشنی کے مثالیں بھی داستانوں میں بکثرت ملتی ہیں۔ ہم سنوں کی نوک جھونک، چھڑ چھاڑ اور چھٹیں مالنوں کی گفتگو، بلقائی دہریوں میں گھسیارن، چڑی مار کی بیری، دہلوی شہدوں اور نجومیوں کی ہلا چال کے نمونے قصہ میر حمزہ، فسانہ عجائب اور سرور ش سخن میں دیکھے جاسکتے ہیں اور مختلف پیشہ وروں کی گفتگو جابجا داستانوں کے صفحات پر ملتا ہے لیکن ذیل میں بڑی بڑی صورتوں اور سن رسیدہ عورتوں کی گفتگو کا ایک اقتباس پیش کر کے اس بات کو ختم کیا جاتا ہے۔

"اس وقت سب محل والیں صدمے قربان ملک پرے ہوتی تھیں۔ بے ہے ہمارا صاحبزادی کا بہو پانی اس مردار دانی نے ایک کر دیا۔ اسے لگو ابھی یہ سن پاری آشنائی کرنے کے قابل ہے۔ ابھی چھوٹی حضور ہیں کیا۔ میں اپنا بڑی دیکھ کر کہتی ہوں۔ اس سال سے تو ذرا آنا بھی ہوئی ہیں کہ جوان معلوم دیتی ہیں کیوں بڑی کھلائی ابھی ان کو

پلٹھا برس کہاں لگا ہے؟ بڑی کھلائی نے کچھ پوروں پر انگلیوں سے حساب کر کے اس بیٹے کی پندھروں کو میرے منہ میں خاک ہوا سٹی نہیں ہوں، تیرھواں برس بھر کے چودھواں شروع ہوا ہے۔ یہ سن ایک مغلائی نے ماتھا کوٹ لیا۔ حیرت زدہ ہو کر کہا، دوتی بیوی! یہ اتنی سی چھو کڑی کو داتی نے چھنالا لگایا۔ وہ جو کہتے ہیں کہ کڑا۔ لوگو میرے تو من کے حواس جلتے رہے! (طلسم ہوش ربا جلد سوم صفحہ ۸۱۶)

دیکھیے کتنی صاف ستھری شمسہ و شائستہ اور با محاورہ زبان ہے۔ یگاتی زبان کے لیے الے الے نہ جانے کتنے نمونے داستانوں کے صفحات میں سموتے ہوئے ہیں۔ شچ پوچھتے تو اردو کی داستانیں زبان و بیان کے بے بہا خزانے ہیں۔ انشا کے لیے بے مثل شاہ پاروں کا انشا بڑا خزانہ داستانوں سے باہر اردو میں آج تک جمع نہیں ہو سکا۔ انہوں نے اردو ادب کے دامن میں ایسے باغ کھلا دیے ہیں جن کی بہار کو کبھی زوال نہ ہوگا اور زبان و بیان کے ان اسالیب اور انشا پر وازی کے ان نمونوں میں جو ہمارے داستان نگار چھوڑ گئے ہیں۔ لاتعداد بیش قیمت جوہر پارے رہتی دنیا تک جھلگاتے رہیں گے۔

داستانوں کے اس ادبی پہلو کے سلسلے میں ایک آخری بات اور کہنا ہے اور وہ ہے ان کے کارناموں کے بارے میں۔ داستانوں میں کرداروں اور مقاموں کو جو نام دیتے گئے ہیں ان میں ادبی لطافت کو مد نظر رکھا گیا ہے یہ نام جہد درجہ مترنم، رومانی اور شگفتہ ہوتے ہیں اور داستان نگاروں کے رچے ہوئے ادبی مذاق کا ثبوت دیتے ہیں۔ اشخاص کے چند نام یہ ہیں۔

ناہید باغباں، زین الضم، زین الملوک، الماس روح بخش، شمشاد لال پوش، جاننام، آرام دل، رامت جاں بے نظیر، مہر نگار، مہر انگیز، مہر رخ، سیم تن، مہاسندر، خورشید، مہ جیس، آفت جاں، گیتی افروز، مہر جال، ملکہ ضیائے آفاق، ملکہ سروہی تن، مخمور سرخ چشم، سرخ موٹے کا کلی کشا، ملکہ بہار جادو، گل چہرہ، نزاکت جادو، شمسہ شمسہ تاجدار، ملکہ نوبیلا، صبح دلکش وغیرہ۔

مقامات کے نام یہ ہیں جن میں خاص طور پر طلسمات کے نام قابلِ داد ہیں۔

دریائے بہت رنگ، گنبد سامری، کوچک باختر، باختر، شالیہ باختر، پل پرزادوں، چاہ زمرد، طلسم نور افشاں، طلسم زعفران زار، سلیمان، طلسم ہزار، طلسم بہت کو اکب، طلسم بقلوں، طلسم باطن نیرنجبات، طلسم زبرجد نگار، طلسم ہفت در بند فرعون، طلسم نہ طاق سکندری، حاتم زناں، شہر صمدت پرستوں۔ بیان وحشت، قصر اسرار، میخانہ جہد و کدورت خود داستانوں کے لیے ہیں بھی اس ننگل کا شعور چاہا ہے۔

بوستان خیال، سلک گوہر، سب رس، گلشن جاں فزا، سرور افزا، شورش عشق، گل بکاؤلی، گل و صنیعہ،
آرائش محفل، شورش سخن، ہلم حیرت، اگلہ ستہ عجب رنگ، فساد دل فریب، باغ و بہار گلستان مقال، گلزار عشق
بہار عشق، قصہ ہر دماہ، بہشت کشت، بلبل لغمہ سخن، گلستان مسرت، باغ ارم، لغمہ غدلیب، شگوفہ مجسمت
بہار عالم وغیرہ۔

غرض اردو کی داستانیں واقعاتی قصے ہیں جن کے مصنف اعلیٰ اخلاق قدروں کی پیش کش کے ساتھ ساتھ
فحش نگاری میں بھی بے باک ہیں ان میں بعض داستانیں مجموعہ حکایات ہیں بعض قصہ در قصہ اور کچھ محض ایک
ہی پلاٹ رکھتی ہیں لیکن ان کے واقعات علت و معلول کے منطقی رشتے سے آزاد ہیں۔ البتہ ان میں کردار نگاری
کے بعض نہایت اچھے نمونے مل جاتے ہیں جن میں خصوصیت کے ساتھ انسانی کردار زیادہ روشن اور دلکش ہیں
داستانوں میں انشا پر داری کے مختلف نمونے ملتے ہیں داستان نگاروں نے ان قصوں کے ادبی پہلو کو اتنا ہی نقل
کیا ہے اور اتنا تاہناک بنا دیا ہے کہ اس سے زیادہ کا تصور ممکن نہیں۔ ان میں مافوق الفطرت عناصر کے ساتھ ساتھ
جذبات انسانی کی نہایت کامیاب تحلیل ملتی ہے اور حقیقت بیانی کا بھی پورا پورا حق ادا کیا گیا ہے اردو کے نثری
ادب کا غالب حصہ انہی پر مشتمل ہے۔ اردو نثر داستانوں میں پہلی بار اس کثرت سے استعمال ہوئی ہے کہ وہ ہر قسم
کے مطالب کو ادا کرنے پر قادر ہو گئی ہے جو لوگ اردو کی بے مانگی کا وظیفہ پڑھتے رہتے ہیں انہیں اس مایہ ناز
ادب کا مطالعہ کرنا چاہیے۔

کہانی کی منطق

سید وقار عظیم

کسی نے کہانی کی تعریف یہ کی کہ کسی ہے کہ کہانی ایک حل قلب معہ ہے اور یہ بات سچ ہے اور معتبر منطق بھی اس بات کو سچ تسلیم کرے گی کہ کہانی میں معرکہ کیفیت نہ ہو تو پڑھنے والے یا سننے والے کے لیے اس میں ذرا بھی کشش نہیں کہانی کا معرہ ہونا اس سے دلچسپ بنا کر کہانی ایک اہم اور بعض صورتوں میں پیچیدہ سوالیہ نشان ہے کہانی شروع ہوتی اور ارتقاء کی منزلیں طے کرتی ہوئی انجام کی طرف بڑھتی رہتی ہیں۔ اور یہ سوالیہ نشان آہستہ آہستہ گھٹتا اور نظر کے سامنے ثابت ہوتا رہتا ہے یہاں تک کہ ایک واضح، المیہ نمان بخش، موثر اور شکست جواب اس کی جگہ لے لیتا ہے اور کہانی اس جواب پر ختم ہو جاتی ہے۔

اس بات کو کسی اور نقاد نے یوں کہا ہے کہ کہانی سوال سے جواب تک کے سفر کا نام ہے یا یوں کہیے کہ کہانی شروع ہوئی ہے اور شروع ہوتے ہی اس کے سننے اور پڑھنے والے کے ذہن میں ایک سوال ابھرتا ہے اور اس سوال کا جواب حاصل کرنے کے لیے وہ واقعات کی رد کے ساتھ یا کرداروں کے عمل کے ساتھ آگے بڑھتا ہے اس لیے کہانی سننے والے کا کام اس انتظار ہے کہ کہانی کو سوال سے شروع کر کے جواب تک پہنچا دے امریکہ کی سہیل شین ندہ ندگی میں ہر مشکل کو آسان بنا لینے کے جو سننے ہر گھڑی ایجاد ہوتے رہتے ہیں ان میں سے ایک نسخہ کہانی لکھنے کا بھی ہے بڑا آسان، سیدھا سادا اور منطقی نسخہ، افسانہ نویسی کے ایک معرے میں افسانہ لکھنے کے فن کی تعلیم ایک استاد اس جملے سے شروع کرتا تھا۔

at beginning and go on till

you came to the end beginning Chap star

لیکن بد قسمتی کی بات یہ ہے کہ منطق اسلوب کے سانچے میں ڈھلا ڈھلا یا نسخہ اس منطق کی بالکل ضد ہے جس میں کہانی کی منطق کہا ہے مشنی دہریہ کی پیدا ہوتی اس منطق کی تردید میں کسی دل چلے نے کہانی لکھنے کا جو اصول وضع

"Begin at the end and go back

Till you come to the beginning there start

کون مانے یا نہ مانے حقیقت میں کہانی کی منطق یہی ہے اور بظاہر اس معلوم ہونے کے باوجود بالکل عیدھی منطق بھی یہی ہے کہانی کہنے یا لکھنے کا سب سے اہم مسئلہ یہ ہے کہ جب وہ کہان سنا چکے تو سننے اور پڑھنے والے اس کی طرف سے منطق ہوں کہانی کا خاصہ یا انجام ان کے لئے قابل قبول بھی ہو اور موثر بھی اور فرضی بات یہ کہ وہ ان کے دلوں میں اپنے پچ ہونے کا یقین پیدا کر کے کہانی پڑھتے وقت انہیں جو کچھ جھوٹ معلوم ہوا تھا وہ سچ کی صورت اختیار کرے جس بات کی طرف سے ان کے دلوں میں شہر مٹا وہ یقین بن کر دل میں بیٹھ جائے اور جو چیز کسی دیکھی طرح کے تذبذب البھن اور غلطی کا سبب بن سکتی وہی سکون اور اہلسلامہ کا وسیلہ ثابت ہو اور ان سب باتوں سے بھی بڑھ کر یہ کہانی کا انجام ان میں پوری طرح منطق معلوم ہو کہانی کے پچھلے حصوں میں گزرنے والے واقعات نے ان کے ذہن میں جس طرح کے نتیجے کی توقع پیدا کی تھی نتیجہ یا انجام اس توقع کے مطابق ہو اس منطق مقصد کو حاصل کرنے کیلئے قید گو اس منطق کو اپنانا ہے جو دوسروں کے لئے الٹی اور قید گو کے لئے عیدھی ہے یہ منطق سوال پیدا کرنے کے بجائے سوالوں کا جواب دینے کو اپنا فنی منصب مانتی ہے اور اس لیے کہانی سننے والا جو سفر کہانی کی ابتدا سے شروع کرتا ہے کہان سنانے والا اس کی ابتدا انجام سے کرتا ہے وہ اپنا سفر اپنے قادی کی منزل مقصود سے شروع کر کے سفر کے پہلے مرحلے تک پہنچتا اور پھر وہاں سے قادی یا سامع کے سفر میں منزل بہ منزل اس کے ساتھ رہتا ہے۔

کہانی کو انجام سے شروع کر کے آغاز تک پہنچنا اور وہاں پہنچ کر کہانی شروع کرنے کے سوال اور ضابطے کی تکمیل کہانی والے فن کار کے کام کی پہلی منزل ہے اس منزل سے گزر کر اسے جو سفر نئے سرے سے شروع کرنا پڑتا ہے اس میں ہر جگہ سے اسے منطق کی راہنمائی کی ضرورت پیش آتی ہے۔ اور یہ منطق ہر موقع اور محل پر ضرورت اور اہمیت کے پیش نظر نئی صورتیں اختیار کرتی ہے۔

کہانی کو اپنے اس منطق سفر میں جن مرحلوں اور منزلوں سے گزرنا پڑتا ہے من نے انہیں مختلف نام دیئے ہیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ کہانی کے یہ سارے مرحلے کہانی سننے یا پڑھنے والے کی جذباتی اور نفسانی کیفیات کی بدلتی ہوتی صورتیں ہیں کہانی شروع ہوتے ہی واقعات کو اور ان واقعات سے تعلق رکھنے والے کرداروں کو ایک خاص راستے پر ڈالتی ہے۔ لیکن زیادہ تر یہ نہیں گزرتی کہ واقعات کا رخ بدل جاتا ہے اور واقعات کا رخ بدلتے ہی کہانی پڑھنے والے کے دل میں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ کہانی ہمیں کدھر لے جا رہی ہے کہان آگے بڑھتی رہتی ہے اور پڑھنے والے کا

یہ سوال زیادہ واضح اور زیادہ اہم بنتا جاتا ہے۔ اہم اس لحاظ سے کہ یہی سوال پڑھنے والے کو الجھن کشکاش اور تذبذب میں بھی مبتلا کرتا ہے اسی سے اس کے دل میں امید و بیم کی کیفیتیں بھی پیدا ہوتی ہے یہی سوال دل کی دھڑکنوں کو سمجھنے لگتا ہے اور اس سے اتنا چڑھاؤ اور مدوجزر کے مزے چکھاتا، کرب و غمش میں مبتلا کرتا یقین اور یقینی کے جھکولے دیتا، شوق کو میدان کر کے اسے تھپکیاں دیتا ہوا ایک ایسے مقام پر لاکھڑا کرتا ہے جہاں سوال اور اس سوال سے پیدا ہونے والے کئی ضمنی سوالوں کا جواب پالینے کی آرزو اپنی انتہا کو پہنچ جاتی ہے اور اعصاب کے تاروں میں ایسی کھینچیں اور ایسا تناؤ پیدا ہو جاتا ہے کہ اگر فوراً جواب نہ ملے تو اعصاب کے یہ تار ایک جھنکے سے ٹوٹے جائیں۔ کہان کی منطق واقعات کی اسی نفسیاتی ترتیب کا نام ہے یہ ترتیب زندگی کے واقعات سے مشابہ ہونے اور پوری طرح اس کی سچائی کے دھماچھے میں ڈھل جاتی ہونے کے باوجود اس سے مختلف ہوتی ہے کہ یہی فرق اور اختلاف کہان کی جان اور اس کی روح ہے۔

کہان کی مسلسل زنجیر کا ایک سلا اور اس کی پہلی کڑی اس کی تمہید ہے اور اس تمہید کے متعلق کہان کے بڑے بڑے فن کاروں نے جو بات کہی ہے وہ قطعاً غیر منطقی ہے ان کا کہنا ہے کہ کہان سننے والا یا کہان پڑھنے والا کوں صاحب جب کہان سننے اور پڑھنے بیٹھا ہے تو اپنا وہ دل اور دماغ کہان سننے والے کے حوالے کر دیتا ہے اسے اس بات کی توقع نہیں ہوتی کہ کہنے والا مجھ سے جو بات کرے گا وہ حقیقت اور صداقت کے معیار پر پوری اترے گی اور اسے زندگی کی سچائی کی راز و میں تو نا ضروری ہے اس وقت اس کا غائب ہونا ہر آلے والے مہمان کیلئے خال ہے اور اچھی کہان کہنے والا اس مردت سے پورا پورا غائدہ اٹھاتا ہے اس سے جس طرح کی بات چاہے کہنا ہے جو عام حالات میں کہی جائے تو سننے والا اسے فضول اور بے معنی کہہ کر اس کے آگے بڑھنے کا راستہ روک دے اس لیے اچھے قصہ گو جانتے ہیں کہ کہان کی ابتدا کسی ایسی بات سے ہونی چاہیے جو اپنی جگہ اہم ہو یا نہ ہو لیکن آنے والی اہم باتوں کی طرف اشارہ ضرور کرے وہ تمہید اچھی انداز میں کہان کے منطق تقاضوں کے مطابق ہے جو شوق کو جگاتے اور اس شوق کی تسکین کا یقین دلائے ایسی تمہید زندگی کی سچائی سے دور اور خیال کی ساخت پر دلالت ہو کر بھی صحیح تمہید ہے۔

کہان کی تمہید جیسا کہ ظاہر ہے اس سفر کا آغاز ہے جسے قصہ گو اپنے مخاطب کے لیے طے کرتا ہے یا یہ کہیے کہ اس طرح کا سامان مہیا کرتا ہے کہ کہان پڑھنے کا یہ سفر دلچسپی اور لطف کے ساتھ کٹے اسے سفر کے کسی مرحلے پر نہ ٹھکنے کا احساس ہو اور نہ اس کے شوق منزل میں فرق آئے بلکہ ہو یہ کہ ہر پڑھتے ہوئے قدم کے ساتھ اس کی آتش شوق تیز سے تیز ہوتی رہے اور منزل مقصود تک پہنچنے کی چھی ہوتی خوشی سفر کی ہر مشکل

کو آسان بناتی ہے۔ اس سفر کی راہ میں آنے والے کائنات کی ہر کھٹک ایک نئی لذت اور تازہ سرسٹ کا پیغام لے کر آتے ہیں۔
گویا کہانیاں اصل میں کہانی وہی ہے جو آغاز سے انجام تک دلچسپ بھی ہو اور حصول انبساط کا ذریعہ بھی، اس لیے اس کی منطق کا سبب
سے پیدا

ہاں سلسلہ کسی جگہ ٹوٹنے یا پائے شوق کی چٹکری اس کہان کے شروع میں چلی ہے وہ آہستہ آہستہ ابھرتے پھیلتے شعلے ہیں
اور اس کی نو برابر اپنی گہرائی میں یہاں تک کہ کہان ختم ہو تو اسے سننے والا یہ محسوس کرے کہ آسمان سے باتیں کرتے ہوئے اس
شعلے کی گرل سے دل کو ٹھنڈک بھی پہنچتی ہے کہانی شروع ہوگئی اور اس طرح شروع ہوتی کہ بعضہ والے نے اس میں دلچسپی محسوس کی
تو قصہ گو کے سفر کی پہلی منزل کامیابی سے طے ہونے پر سچ تو یہ ہے کہ ایک مبہم سرچوٹ لیکن اس ہم کے بعد کئی مہینوں اور ہیں کہ ان
کے سرکٹے بغیر وہ دلچسپی قائم نہیں رکھی جاسکتی جس سے کہان صحیح معنوں میں کہانی بنتی ہے یہ ساری مہینوں ایک منصوبے کے تحت
ترتیب بھی دی جاتی ہیں اور ایک منصوبے کے مطابق سرسبھی کی جاتی ہیں اور مزے کی بات یہ ہے کہ یہ سارا کام سارا منصوبہ
جس منطق کے اصولوں کے مطابق ترتیب پایا ہے وہ عام منطق سے بالکل مختلف ہے لیکن عام منطق سے مختلف ہونے کے
باوجود حد درجہ موثر ہے اور یہی اس کے وجود کا ہوا ہے۔

کہانی کے اس بے منطق منصوبے میں سفر کی تکمیل وقفوں، رکاوٹوں، پیچیدگیوں، الجھنوں، حادثوں اور سانحوں
کے بغیر نہیں ہوتی اس سفر میں پیچ در پیچ راستے آتے ہیں، دورا ہے اور موڑ آتے ہیں اتار چڑھاؤ آتے ہیں اور خیال، یقین
بے یقین، تذبذب، تامل، امید، بیم اضطراب سکون کے ہچکولے کھانا شوق کے سہارے آگے بڑھتا رہتا ہے
اور بالآخر اس منزل مقصود پر پہنچتا ہے جسے ہم کہانی کا خاتمہ کہتے ہیں۔ کہان خواہ خوشی پر ختم ہو یا غم پر کہانی سننے اور
پڑھنے والے کو صرف اس صورت میں تسکین پہنچاتی ہے کہ یہ انجام منطقی ہو۔ اس معنی میں منطق
جس میں ہم اس لفظ کو اس کے انتہائی رسمی سیاق میں استعمال کرتے ہیں کہان کا انجام صرف اس صورت میں قابل
قبول ہوگا اور موثر بھی کہ وہ بعض واضح مقدمات یا صحیح قسم کے صغریٰ و کبریٰ سے پیدا ہو لیکن بات جب مقدمات
تک یا صغریٰ و کبریٰ تک پہنچتی ہے تو کہان کہنے والے کے ساتھ اس کا انداز بدلنا رہتا ہے۔
اس اجمال کی تفصیل بڑی مزیدار ہے

کہان کی بنیاد واقعات پر ہوتی ہے اور یہ واقعات زندگی کے واقعات سے لیتے جلتے ہیں لیکن کہان کے واقعے
اور زندگی کے واقعے میں ایک بڑا فرق ہے اور اسی فرق سے کہان کی منطق اور زندگی کی منطق کے درمیان فرق
پیدا ہوتا ہے کہان کہنے والا زندگی پر گہری نظر رکھتا ہے اور زندگی پر غور کرتے ہوئے لمحے کو کہان کا لمحہ سمجھے

بعض کہان کا مسلہ جمع نہیں کر سکتا لیکن زندگی پر اس کی یہ نظر اس غرض سے نہیں ہوتی کہ اسے وہاں جو کچھ نظر آیا ہے اس سے کہانی کا جو
 ڈھانچہ تیار کرے یا زندگی کے معمول واقعات میں سے اسے جو واقعہ غیر معمول معلوم ہوتا ہے اسے کہانی بنائے قصہ گو زندگی کو اس
 نظر سے دیکھتا ہے کہ زندگی میں اسے جو کچھ دکھائی دیا ہے اسے دیکھ کر ایک نیا واقعہ ترتیب دے بلکہ ایک نیا واقعہ ایجاد کرے بہت
 سے واقعات میں سے مختلف چیزیں تلاش کر کے ان کی مل جل بنیاد پر ایک نیا واقعہ کھڑا کر دے یہ صحیح ہے کہ قصہ گو زندگی کی طرف اس
 طرح دیکھتا ہے۔۔۔۔۔ کہ اسے کہان کے لیے واقعے کی تلاش ہے یا زندگی میں اسے جو کچھ ہوتے دکھائی دیتا ہے
 یا جو کچھ عام طور پر ہوتا ہو اور دکھائی دیتا ہے کہان اس واقعے میں نہیں اس کے پس پردہ چھپے ہوئے واقعے میں ہے کہان کھنڈلے
 کی باریک نظر ہمیشہ اسے غیر معمول حقیقت تک پہنچاتی ہے جو معمول حقیقت کے پیچھے چھپی ہے اس چھپی ہوئی حقیقت
 کو دیکھ سکتا اور اسے دیکھ کر باہر لانا ہی اس کی کامیابی ہے اور ہماری نے ایک موقع پر کہا تھا کہانی وہاں ہرگز نہیں ہوتی جہاں
 بظاہر اس کے ہونے کا امکان ہے اور ہو گا یہ کہنا بھی شلید نہیں مضمون رکھتا ہے کہ سب سے دلچسپ وہ دیوار ہے جس
 کے پیچھے کچھ ہو رہا ہے اس کا مطلب یہ ہے کہ زندگی کا وہ واقعہ کہان کی اساس نہیں ہے جو پیش آچکا ہے کہان کا اصل مواد تو
 وہ واقعہ ہے جو پیش آتا ممکن ہے کہان کہنے والے کے دل میں یہ سوال ہرگز نہیں پیدا ہوتا چاہیے کہ ایسا ہوا تھا؟ اس کا سوال
 تو یہ ہے کیا ایسا ہو سکتا ہے؟ کہان کی منطق یہ کہتی ہے کہ جو قصہ گو اس سے زیادہ دلچسپ اور اس سے زیادہ مؤثر کہانیاں
 اختراع نہیں کر سکتا جیسی زندگی میں پیش آتی ہیں یقینی ہے کہ کچھ عرصے بعد اس کا خزانہ خالی ہو جائے گا اور کسی قیمت پر بھی
 کوئی کہان اس کے ہاتھ نہیں آئے گی کہان سننے والے اور پڑھنے والے کی دلچسپی کے لیے بیان کی جاتی ہے اور یہ بات بڑی
 منطقی ہے کہ جو کچھ زندگی میں پیش آچکا ہے اس میں کوئی نیا پن نہیں اور چونکہ نیا پن نہیں اس لیے دلچسپی نہیں
 لیکن اس سنا پنی کی تلاش میں کہان کہنے والوں سے ایک قلعی اور ہوئی ہے اور اس قلعی ہونے کی وجہ یہ ہے کہ انہوں
 نے کہان کی منطق کو اپنا راہنما بنانے کے بجائے عام فلسفیانہ منطق سے کام لے کر یہ سوچا ہے کہ زندگی میں جہاں کہیں
 کوئی ایسا واقعہ ملے جو معمول واقعات کے بالکل مختلف ہو اور کبھی کبھی اتنا مختلف ہو کہ سننے والا اسے سنے تو اسے
 اس کے سچ ہونے کا یقین نہ آئے اس طرح کا واقعہ سچ ہونے کے باوجود کہان کے مخالف اخلاق میں جھوٹے اور ناقابل
 قبول ہے کہان سننے والے کی منطق بھی اس جگہ صرف اس سوال کا جواب چاہتی ہے کیا ایسا ہو سکتا ہے؟ یا ایسا ہونا
 ممکن ہے؟ اس سوال کے جواب میں اس سے یہ کہا جئے کہ ایسا ہوا تھا اسے مطمئن نہیں کر سکتا اس لیے کہ جن
 کہان کہنے والوں نے عجیب الوقوع واقعات کو کہانی کی بنیاد بنایا ہے انہوں نے سچ کا ساتھ دینے کے باوجود انہیں
 کہان نہیں کہیں انہیں کہانی تو صرف وہ ہے جو سننے والے کو اچھی لگے اور اس معاملے کی حقیقت کی ایسی منطق کے

متعلقہ میں جو نا قابل فہم اور ناقابل یقین ہوا ہے قیاس کی وہ منطق زیادہ مزین ہے جو قابل فہم اور قابل یقین ہو اور جو ذہن کا اختراع ہونے کے باوجود اپنے سچ ہونے کا یقین دلاتی ہو اور سچ ہونے کا یقین دلاتے ہوئے بھی دلچسپ اور مزید دلچسپ ہو جسے کہ کہانی کو دلچسپ اور مزید بنانے کے لیے کہانی لکھنے والا اور اس کے آغاز اور انجام کے درمیان میں آنے والے حصوں میں ایک ایسی ترتیب قائم کرتا ہے جو ہر نوعی ہونے ہے اور ہر نوعی زندگی کے معمولی تجربوں سے مشابہ اور نکل ہوتے ہوئے ان سے مختلف ہوتی ہے۔

کہان شروع ہوتی ہے اور آہستہ آہستہ ایک خاص سمت میں چلنا شروع کر دیتی ہے پڑھنے والا اس کی طرف متوجہ ہوتا ہے اور اس امید اور یقین کے ساتھ اسے پڑھتا ہے کہ بہت جلد اس کے سامنے کوئی ایسی بات آئے جو اس سے پہلے اس کے مشابہ ہے اور تجربے میں نہ آئی ہو۔ لکھنے والا اگر زیادہ دیر تک کہانی کو اس سمت میں چلاتا رہے جو اس نے چلنا شروع کیا تھا تو پڑھنے والے کو بے چینی شروع ہو جاتی ہے اس لیے کہ اس طرح ایک مقررہ متعینہ بنی ہوتی اور سیدھی سادی ڈگر پر چلتے رہنے میں کوئی ایسی بات نہیں جس کی خاطر وہ آگے پڑھنے پر آمادہ اور مجبور ہو اس لیے کہانی کو شروع ہونے کے شعوری ہی دیر بعد واقعے کا ایک جگہ اگر رک جانا (یا شاید یہ کہنا زیادہ صحیح ہو کہ ٹھک کر رہ جانا) کہانی کی منطق کے نقطہ نظر سے اشد مزوری ہے۔ کہ اس کا اس طرح رکنا اور پورا ایک لکیری ایک نئے رخ پر چلنا ہی کہانی کی دلچسپی کی بنیاد ہے واقعہ کے اس طرح رک جانے کو ایک معمولی سی رکاوٹ یا وقفے کے بعد آگے بڑھنے کو کہانی کے منطق ضابطے میں اس لیے اہمیت دی گئی ہے کہ رکاوٹ کا یہی نقطہ یا ٹھہراؤ یا معمولی سا وقفہ یا لمحہ پڑھنے والے کے سکون میں وہ ہلکا سا اضطراب پیدا کرتا ہے جسے فن نے شوق کا نام دیا ہے کہانی میں اسی ٹھہراؤ، وقفے، رکاوٹ، الجھن، غلطی یا اضطراب کے بعد دل کی کوئی دھڑکن اندر ہی اندر سرگوشی کے انداز میں یہ سب سوال کرتی ہے کہ اب کیا ہو گا؟ "یا" "دیکھیں اب کیا ہو گا؟" اندر ہی اندر ایک خاموش سوال پیدا کرنے والی اس منزل کو کہانی کے فن میں *surprise* کہانی ہے غلطی یا اضطراب پیدا کرنے والے اس لمحے کو زندگی کی سچائی میں کوئی یقینی جگہ نہیں زندگی نہ اس کی پابند ہے نہ اس کی محتاج زندگی میں ایسے لمحات کا وجود محض اتفاق یا حادثے پر منحصر ہے کہانی میں اسے جہاں بوجھ کر ایک واضح منصوبے اور مرکزی منطق کے تحت جگہ دی جاتی ہے اور پڑھنے والا اسی منطق کے زور پر کہانی کے اگلے حصوں کی طرف تدریجاً بڑھتا ہے۔ یہ جاننے کی خواہش کہ آگے کیا ہو گا اسے آگے چلنے پر اکساتی اور مجبور کرتی ہے اسے بالکل اغلظہ نہیں ہونا کہ آگے کیا ہونے والا ہے لیکن اس کا دل یہ جاننے کے لیے بے قرار ہو جاتا ہے کہ کیا ہو رہے والا ہے وہ قیاس سے کام لیتا ہے لیکن اس سے تذبذب ہے اس کا دل دھڑکنا رہتا ہے کہ خدا جانے یہ قیاس غلط

یا صبح اس کے دل میں ہلکا سا خوف بھی ہوتا ہے اور ہلکی سی امید بھی اور امید اور بیم کی اسی کیفیت سے کہان کے اگلے سفر میں دل کشی و لاؤریسی پیدا ہوتی ہے کہانی suspense کے اضطراب انگیز لمحات سے گزر کر ایک نئے موڑ کی طرف مڑتی اور ایک نئے رخ کی طرف چلنا شروع کرتی ہے کہانی آگے بڑھتی ہے اور پڑھنے والے کے متذہب میں یقین کا ایک ہلکا سا رنگ پیدا ہوتا ہے اس رنگ میں رفتہ رفتہ شوقی آتی ہے قیاس میں پڑے ہوئے پردوں میں ایک پردہ اٹھتا ہے اور امید کی ہلکی ہلکی کڑ میں خوف کے اندھیرے کو ہلکا ہلکا کرتی ہیں اور پڑھنے والے کے دل میں چھٹی ہوئی باتوں کے جاننے کا شوق اور تیز ہوتا ہے۔ شوق کی یہ ہمیز قیاس اور تخیل کو ابھارتی اور انہیں شوق کی سرحدوں تک پہنچانا چاہتی ہے لیکن کہانی کھنڈے والے کو اس کے فن کی منطق نے اس راز سے آگاہ کر دیا ہے کہ یقین کا رنگ اختیار کرنا ہوا متذہب، قیاس اور تخیل کو ابھل کر یقین کی منزل تک پہنچانے کا آرزو کرنے والا شوق اور خوف کے پردوں کو چیرنے والی امید کی کڑ اگر ایک خاص حد سے بڑھ جائے تو کہانی کا سارا طلسم ٹوٹ جائے گا۔ اور پڑھنے والے کے لیے اس میں بالکل کشمکش باقی نہیں رہے گی اس لیے اس نے اپنے فن کے منصوبہ میں ایک منزل اور بنانا ہے یہ منزل (crisis)۔

وجہان یا بحر ان کی منزل کہلاتی ہے کہانی یہاں پہنچتی ہے تو پڑھنے والے کے وہ تمام خوشگوار منصوبے ایک ایسی ختم ہو کر رہ جاتے ہیں جو گمان اور قیاس کو یقین کی طرف لے جا رہے تھے۔ خوف اور اندیشے کو توڑنے کی جدوجہد کرنے والی کڑیں گھبر کر سچے کی طرف آ رہی ہیں اور واقعے کی رفتار میں جو رکاوٹ اس مرتبہ پیدا ہوئی ہے وہ اتنی شدید معلوم ہوتی ہے کہ آنے والا واقعہ گزیرے ہوئے واقعات کا لازمی نتیجہ معلوم ہو پڑھنے والا سی ای زی ایج کی خفاش اضطراب اور بے چینی کے احساس کے باوجود یہ ہرگز نہ سوچے کہ یہ صورت حال معنی اتفاق سے یا کہان لکھنے والے کی غیر منطقی اور غیر معقول مرضی اور پسند نے پیدا کی ہے۔

suspense اور crisis کہان میں متذہب اور اضطراب کے دو اہم مرحلے ہیں یہ دو مرحلے ہیں یہ دو مرحلے کہان پڑھنے والے کے لیے کہان کے سفر کو گوارا اور دلچسپ اور روم پرور بناتے ہیں یہ دونوں مرحلے شوق کو تیز اور تیز کرنے کے مرحلے اور یہاں بناتے ہیں ان دونوں مرحلوں کے درمیان بڑھنے والے جذبات میں اتار چڑھاؤ اور مدوجز کی کیفیتیں پیدا ہوتی رہتی ہیں کبھی متذہب برہماتا ہے اور یقین اس کی جگہ لینے لگتا ہے کبھی دل پر یاس کی تاریکی چھا جاتی ہے اور کبھی امید کی ایک کرن اس اندھیرے کو ہلکا کر دیتی ہے دل ہلکا کبھی مجبور میں پھنستا ہے اور کبھی اس میں سے نکل جاتا ہے لیکن کہانی کہان میں فرق ہے بعض کہانیاں ایسی ہیں کہ ان میں متذہب اور اضطراب کا یہ اتار چڑھاؤ بار بار پیدا ہوتا ہے امید و بیم کی یہ کش مکش ہمیشہ جاری رہتی ہے یقین اور بے یقین

اختیار کر لیتی ہے اور ہر صورت اور ہر رنگ میں جب غم ہوتی ہے تو پڑھنے والے کو طبع اور سرور کر جاتی ہے کہانی کو فن کا ایک ترشاز اشیاء پر بنانے کے ساتھ ساتھ اسے منطقی حیثیت سے قابل قبول بنانے میں قصہ گو کو اس منطق سے کام لینا پڑتا ہے۔ ہر قصہ گو کی پوری شخصیت میں ڈوب کر اور رچ کر وجود میں آتی ہے محض قصہ گو کا ذہن نہیں بلکہ غور و فکر کے علاوہ احساس اور جذبے کی شدت اور تخیل کی رنگینی۔ سب چیزیں پوری طرح شیر و شکر اور ہم آہنگ ہو کر قصے کی ترتیب میں حصہ لیتی ہیں تو قصہ پر پڑھنے والے کی فکری اور جذباتی دونوں ضرورتوں کو پورا کرتا ہے اور ذہن اور قلب دونوں کے لیے الطینان اور سکون کی صورت پیدا ہوتی ہے۔

قصہ گو کہانی کا مولو اپنے گرد و پیش کی زندگی سے حاصل کرتا ہے وہ کہانی دوسروں کے درد و غم اور راحت و مسرت کی کہانی ہوتی ہے لیکن اس جگہ یہی کہانی لکھنے والا جب تک آبِ حیات نہ بنے جب تک دوسروں کے رنج و راحت رنج و راحت سمجھ کر انہیں اپنے ادب پر ماری نہ کرے اس وقت تک کہانی میں تاثر پیدا کر سکتا ہے اور نہ سچائی اور منطق کا رنگ اس لیے وہ مشاہدے کی مدد سے کہانی کا مواد جمع کرتا ہے فکر کے ذریعے اس مواد میں وسعت اور پھیلاؤ پیدا کرتا ہے اور تخیل کی مدد سے اسے ایک نئی ترتیب دیتا اور اس کے پیکر کو نظر لوٹا اور دل آویز پیکر کی ترتیب و تشکیل میں اس کی منطق صرف جذبات کی پابند ہوتی ہے۔ اس ترتیب کا مقصد ایک خاص تاثر پیدا کرنا ہے اور تاثر فراہم کیے ہوئے اجزاء کو ایک نئے انداز سے جوڑ کر پیدا کرنا ہے اس نئے انداز سے بنائے ہوئے پیکر میں کیا چیز کام کی ہے اور کیا چیز کام کی نہیں اس کا فیصلہ اس لیے ضروری ہے کہ حسن کی کشش کا تمام تر انحصار صحیح تناسب ہی پر ہے اور اس بات کا فیصلہ اس منطق کی مدد سے ہوتا ہے جو دماغ کی جہیں قلب و نظر کی پیدا کی ہوتی ہے۔ فکر کی نہیں جذبے اور تخیل کی ساخت پر مبنی ہے یہ منطق جمع کیے ہوئے مواد میں سے کچھ کے پڑھنے اور اور کچھ کے چھوٹے دینے کے اصول پر کاربند ہوتی ہے اور ہر کہانی میں رنگ و اختیار کے اس عمل کی نوعیت جداگانہ اور منفرد ہوتی ہے۔

کہان کو آغاز سے انجام تک پہنچانے تک کہانی کہنے والا اسے پیہم (SUSPENSE) اور (CRISIS) کے جن مرحلوں سے گزرتا چلتا ہے ان میں بعض موقعے ایسے آجاتے ہیں کہ اگر وہ کہانی میں باقی رہ جائیں تو فن کی ساری منطق کا شیرازہ بکھر کر رہ جاتے اور وہ اثر جو آہستہ آہستہ ابھرتا اور ایک دھیمی اور منظم رفتار سے تکمیل تک پہنچتا ہے تاثر کے لیے تڑپا لگاتا رہ جاتے اس لیے کہانی لکھنے والے کو راستے میں آنے والی ان رکاوٹوں کو دور کرنا پڑتا ہے اور اس طرح وہ کرنا پڑتا ہے کہ اس کے سوا کسی اور کو ان کے وجود کا احساس تک نہ ہو اس بات کا ایک پہلو اور بھی ہے جو ایک لحاظ سے تو زمانے کی منطق کا ساتھ دیتا ہے اور ایک دوسرے لحاظ سے عام منطق کو مسکرا کر فن کی منطق کو اپنانا

ہے کہان لکھنے والا اپنی کہان کو شروع سے آخر تک دلچسپ بنانے اس کی دلچسپی کو قائم رکھنے اور بڑھانے کو اپنا فنی منصب جانتا ہے اور اس لیے آغاز سے انجام تک پورے سفر کا منصوبہ تیار کرتا ہے یہ منصوبہ گویا ایک طرح کا خاکہ ہوتا ہے کہ اس میں رنگ بھر دیئے جائیں تو کہان مکمل ہو جائے گی یا ایک ڈھانچہ ہوتا ہے کہ اس بنیاد پر کہانی کی پوری عمارت کھڑی ہوتی ہے یہ بات منطق کے عین مطابق ہے لیکن فن کی منطق اور کہان کی منطق کا مطلب یہ ہے کہ جب کہانی کا نقش مکمل ہو جائے یا اس کی عمارت بن کر تیار ہو جائے تو پڑھنے والے کو یہ شبہ بھی نہیں ہونا چاہیے کہ کہانی کا جو نقش یا اس کی جو مکمل عمارت اس کے سامنے ہے اس کے پیچھے کوئی خاکہ اور ڈھانچہ بھی تھا کہان لکھنے والا اگر صرف پہلی منطق کو مانے اور دوسری کی طرف سے روگردانی کرے تو اس کے فن کا سارا سونہ خسارے کا سودا بن جاتا ہے اور اچھا فن کلرچونک اپنے سودے میں خسارہ اٹھانے کا قائل نہیں اس لیے وہ پہلی منطق کی پابندی کرنے سے بھی زیادہ دوسری منطق کے اشاروں پر چلتا ہے اور نقصان اٹھانے کی جگہ نفع کھاتا ہے اور یہ نفع ہے قاری کی خوشنودی اس کی تسکین، اطمینان اور منطق آسودگی۔

کہان کے فن یا اس موکی پر لوں سمجھ لیجئے کہ کہان کی منطق اپنے رسیا سے دو مطالبے اور کرتی ہے اور یہ مطالبے کرنے میں اس کی پروا نہیں کرتی کہ اہل منطق اس پر نہیں مگے ایک بات جو شاید کان میں کہنے کی ہے یہ ہے کہ کہانی میں اہم لمحوں سے زیادہ اہم اور نازک وہ لمحے ہیں جو اہم نہیں معلوم ہوتے یہ لمحے ہیں جن کی آڑ میں فن چھپا ہوا ہے ان لمحوں کی اہمیت اور نزاکت کو پہچاننے والا فن کار ہی بڑا فن کار ہے بڑا اس لیے کامیاب وہی ہے دوسروں کے لیے گرویدگی کا سرمایہ وہی مہیا کرتا ہے اور ان کی نظر اسی طرف رہتی ہے جو ہر افسانہ نگار چاہتا ہے کہ وہ رہے دوسرا مطالبہ اس مطالبے سے بڑا بھی ہے اور زیادہ اہم بھی ہر کہان کسی نہ کسی مقصد سے لکھی جاتی ہے ہر کہانی کا ایک موضوع ہوتا ہے اور کہان لکھنے والا اسے آہستہ آہستہ نمایاں کرتا اور ایک موثر انجام تک پہنچاتا ہے کہان ختم کر چکنے کے بعد اگر کہان پڑھنے والے کے دل پر اس موضوع کی اہمیت نقش کی طرح صیغہ نہیں گئی تو کہان ناکام رہی کہان لکھنے والے کے لیے اس احساس میں سخت ادبیت ہے کہان کی زبان سے کہان لکھنے والا جو بات کہنا چاہتا تھا اگر کہان وہ بات کہے بغیر رخصت ہو گئی یا چلتے چلتے کوئی اور بات کہہ کر غائب ہو گئی تو فن کار کا سارا فن نقصان کے کھاتے میں چلا گیا اس ادبیت سے بچنے کے لیے کہیں کہیں قہر گویا کرتا ہے کہ وہ کہانی کے ہر مرحلے پر اپنے موضوع اور مقصد کو یاد رکھے اور قاری کو بار بار اس کا احساس دلاتا رہے وہ بات بڑی معقول اور منطق کے ضابطوں کے عین مطابق ہے لیکن مقبولیت اور منطق کے ضابطے کی یہ پابندی کہان کی منطق کے خلاف ہے کہانی انوکھی کہان لکھنے والے

سے یہ کہتے ہیں کہ کہانی شروع کرنے سے پہلے اچھی طرح سوچ لو کہ تمہاری کہانی کا موضوع کیا ہے کہانی کا خاکہ یا ڈھانچہ تیار کرتے وقت اس موضوع کو کہانی کے ایک ایک خط اور ایک ایک گوشے کے ساتھ پیوست کر دو لیکن کہانی لکھنا شروع کر دو تو یہ بات بالکل بھول جاؤ کہ تمہاری کہانی کا موضوع کیا ہے کہانی لکھنے والے نے کہانی کا مقصد یہ بناتے وقت فکر و خیال کے سارے مرحلوں پر اگر اپنے موضوع کو سامنے رکھا ہے تو کہانی لکھتے وقت اسے ذہن میں رکھنا نہ صرف یہ کہ غیر ضروری ہے بلکہ فن کے نقطہ نظر سے مضر بھی اس طرح کی کہانی میں لچک باقی نہیں رہتی اور ذرا سے کچھاؤ یا تناؤ سے بھی تاثیر کے رشتے ٹوٹ جاتے ہیں اور اس لیے اس نا ذکر پر بھی کہانی ہے۔

کی منطق سے رشتہ جوڑنا پڑتا ہے درحقیقت فن کار کے لیے یہ رشتہ سب سے اہم ہے اور اس رشتے کو اہم سمجھنے والے کے سامنے اس منطق کے بعض ایسے ضابطے ہیں کہ جنہیں کسی قیمت پر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

کہانی کی اس منطق کا فلسفہ یہ ہے کہ اس کی بنیاد دلچسپی پر ہو اس لیے بعض اوقات جو کچھ منطق کی نظر میں ہے معنی اور مضحکہ خیز ہے یہاں بامعنی بھی ہے اور اہم بھی یہ منطق دلچسپی پیدا کرتی ہے اسے قائم رکھتی ہے اسے بڑھاتی ہے اور کہانی ختم کرنے کے بعد بھی جاری رہتی ہے اس منطق کا کام شوق کو بیدار کرنا اور اسے زیادہ سے زیادہ اکسٹنا اور اسے تسکین پہنچانا ہے یہ منطق معقولیت اور نفسیاتی احساس کی پابند ہو کر کبھی کبھی اس سے منہ موڑ لیتی ہے یہ منطق ذہن کو منطق کی طرف سے ہٹا کر خیال اور جذبے کی طرف لے جاتی ہے اور یہ کام اس ہوشیاری اور چابکدستی سے انجام دیتی ہے کہ ذہن کو منطق سے دور ہونے کا احساس تک نہیں ہوتا یہ منطق فلسفیانہ منطق کو محترم سمجھنے کے باوجود سرِ اطاعت صرف اسی منطق کے سامنے ختم کرتی ہے جو پہلی منطق سے بلند تر اور نازک تر بھی ہے اور زیادہ موثر بھی اس منطق کا نام فن کی دنیا میں شاعرانہ منطق ہے اور کہانی کہنے والا گھوم پھیر کر اس منطق کے پاس آتا اور اسی سے مشورے طلب کرتا اور اسی کے دیئے ہوئے مشوروں پر عمل کرتا ہے۔

مغربی افسانے کا اثر اردو افسانے پر

مستزیریں

چیخوف اور موپاساں۔ مغربی افسانے کے ذکر کے ساتھ فوراً یہ دو بڑے نام ہمارے ذہن میں آتے ہیں۔ یہ دو نام۔ جو آج بھی مختصر افسانے کی تاریخ میں سب سے اہم مانے جاتے ہیں۔ اور سچ پوچھیے تو صحیح معنوں میں جدید مختصر افسانے کا آغاز چیخوف اور موپاساں ہی سے ہوتا ہے۔

کہا جاتا ہے کہ ٹالسٹائی نے ایک مرتبہ چیخوف کو داد دیتے ہوئے کہا تھا۔ "چیخوف روسی موپاساں ہے۔" ٹالسٹائی نے تو یہ لقب ازراہ تحسین عطا کیا تھا۔ لیکن آج، نصف صدی بعد، دونوں فن کاروں کو پہلو بہ پہلو رکھ کر ان کی ادبی حیثیت کو جانچا جائے تو بہت ممکن ہے۔ ہمیں یہ شبہ ہو کر آیا چیخوف کے لئے "روسی موپاساں" لکھنا باعث تحقیر ہے یا موپاساں کے لئے یہ زیادہ باعث فخر ہوگا۔ اگر موپاساں کو فرانسیسی چیخوف کہا جائے۔

بہر حال وقت کے اعتبار سے موپاساں کو چیخوف پر تھوڑی سی اولیت حاصل ہے اور خود چیخوف کو موپاساں کی حقیقت نگاری پسند تھی۔ اپنے ایک افسانے (A WOMAN'S KINGDOM) میں انھوں نے موپاساں کا ذکر یوں کیا ہے (اس افسانے کا ایک کردار ایک دوسری کردار اینا سے کہتا ہے) :

"موپاساں عزیز من موپاساں کو پڑھو۔ اس کے ایک ایک صفحے میں روئے زمین کی ساری دولت سے زیادہ تول ہے۔ اس کی ہر سطر میں ایک نیا افق ہے۔۔۔ نرم و نازک رومانی محسوسات کے ساتھ ساتھ، طوفانی ہنسی خیز جذبات۔ شیطانی شہوت، نازک ریشوں کا جال۔"

اور اینا اس لغظ کی دھند کے پرے صرف ایک چیز دیکھ رہی تھی۔ زندگی، زندگی، زندگی! موپاساں کے ہاں زندگی ہے۔

"زندگی موپاساں کے اٹھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے۔"

”چخوف زندگی سے بھی بڑھ کر ہے، کیونکہ وہ زندگی کا عطر ہے۔“

موپاساں براہ راست بات کہنے کا عادی ہے۔ صاف، سیدھے، تیز اور تند انداز میں۔ موپاساں نے یوں افسانے تخلیق کیے جیسے صفائی سے زندگی کے مکڑے کاٹ لئے جائیں۔ چخوف نے جیسے زندگی سے پرے ہٹ کر کہیں دور سے، ایک ترچھے زاویے سے زندگی کو دیکھا۔ یونہی بظاہر سبے خیالی میں غیر اہم سیدھے سادے واقعات سمیٹ لئے اور انہیں بغیر کسی شعوری قرینے اور ترتیب کے اپنے افسانوں میں پیش کر دیا۔ لیکن ان افسانوں میں زندگی یوں سمٹ آئی جیسے ان میں زندگی کا عطر نچر گیا ہو۔

موپاساں کے افسانوں میں تیز، بھرپور جذبے ہیں، عمل ہے، تیزی ہے، آگ ہے، چخوف کے افسانے ایک ”مدھر“، نشیلی نفا میں ملفوف ہوتے ہیں۔ ان میں عمل کے ساتھ ساتھ کیفیات اور احساسات ہیں۔ نازک گہرا احساس اور سارے افسانے پر کھرے کی طرح چھایا ہوا دھیمادھیماء غم اور لطیف مایوسی۔

FAGNET نے یہ بات موپاساں کی اہمیت کو نظر انداز کرتے ہوئے کہی ہے: ”اور ان معنوں میں کہ زندگی اور حقیقت کو، جیسی کچھ وہ نظر آتی ہے، بالکل اسی طرح پیش کر دینا مہمل انگاری ہے۔“ اور موپاساں کا اپنا کوئی فلسفہ، کوئی تصورات نہیں تھا۔ جو حقیقت میں اور معنی پیدا کر سکے۔ لیکن اسی بات کو ہم تعریفی معنوں میں بھی لے سکتے ہیں کہ زندگی موپاساں کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی تھی۔

پروفیسر ولیم جرائڈی: ”چخوف“

موپاساں کے پاس ”جسم“ ہے، چخوف کے پاس ”روح“۔ یعنی موپاساں کے ہاں وہ فطری، حیوانی، جذبات اور PASSIONS ہیں جن کا تعلق جسم سے ہے اور چخوف کے ہاں انسانی روح کی تمیں۔

موپاساں کے ہاں حقیقت سخت ٹھوس شکل میں ملتی ہے، چخوف کے ہاں یہ ایک روشن، سیال، بہتی ہوئی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

موپاساں نے گویا تیز، گارھے رنگوں کی مصوری کی، چخوف کے رنگ ہلکے، نرم اور لطیف ہوتے ہیں۔ SUBTILITY چخوف کے فن کا کمال ہے۔

چخوف اور موپاساں، ایک روسی دوسرا فرانسیسی، دو بڑی قوتیں ہیں۔ جو مغربی افسانے پر، لہذا ہماری افسانے پر بھی اثر انداز ہوئیں۔ دونوں برابر کے قدم رکھے، اگر ایک طرف چخوف کے اچھے افسانوں سے

LING اور TEH SCHOOL MISTRESS کو رکھا جائے تو یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو گا۔ کہ کس کا پلہ بھاری ہے۔ دونوں افسانہ نویس میں نے اور نزلے طرز کے بانی اور موجد تھے۔ برعظم کے افسانوی ادب پر دونوں کا اثر برابر کا تھا۔ مگر دونوں کا اثر اپنی نوعیت میں متوازی نہیں مختلف بلکہ بڑی حد تک متضاد تھا کیونکہ دونوں صاحب طرز ادیب تھے اور مختلف طرز کے ادیب۔

چچونف اور موپاساں کا ہمارے افسانوی ادب پر بھی زبردست اثر پڑا ہے، افسانے کے یہ دونوں طرز جن کے یہ دو استاد فن موجد تھے۔ اور جنہیں انھوں نے تکمیل تک پہنچایا بھی تھا۔ شروع ہی سے ہمارے افسانوی ادب میں رواج پائے، بلکہ ان دو مختلف طرز کے افسانوں کے سرفہرست نظر دہرائیں تو ہم اپنے ادب میں بھی ایک موپاساں اور ایک چچونف کو ڈھونڈ ہی نکالیں گے۔

موپاساں کو پہنچانے میں تو ہمیں چنداں دقت نہ ہوگی۔ کیونکہ بھلا موپاساں کے طرز کا افسانہ نگار ہمارے ہاں منٹو کے سوا اور کون ہو سکتا ہے؟

چچونف کی البتہ جھٹکیاں کسی ایک ادیبوں میں ملتی ہیں، مثلاً بیدی، حیات اللہ انصاری، محمد حسن عسکری اور غلام عباس خصوصیت سے چچونف کے افسانوں کی فضا، رنگ اور لہجہ بیدی کے ہاں پائے جاتے ہیں۔ منٹو اور بیدی، جو صنفِ اول کے افسانہ نگار ہیں، ان دونوں کی تحریروں میں ہم وہ فرق واضح پائیں گے۔ جو چچونف اور موپاساں کا فرق ہے۔ فن شخصیت کا اظہار ہے۔ موپاساں اور چچونف (اسی طرح منٹو اور بیدی) انسان کی حیثیت سے ایک دوسرے سے بہت مختلف تھے۔ چنانچہ فن کار چچونف اور فن کار موپاساں کا فرق اسی فرق کا پرتو ہے۔

منٹو اور بیدی کا فرق چچونف اور موپاساں کی طرح رویے کا فرق ہے۔ منٹو کا رویہ اگر سنی نہیں تو اپنے دوسرے دور کے افسانوں میں، جب منٹو کو انسان کی انسانیت پر مکمل اعتماد تھا، وہ سنی بالکل نہیں رہا، ایک حد تک سادی ضرور ہے۔ زندگی اور انسان کو اور دھچکا پہنچانے میں منٹو کا رویہ موپاساں کی طرح تقریباً سادی ہے۔ اس کے خلاف بیدی کا نہایت ہی مہر روانہ اور شفقانہ، جیسے چچونف کا۔

گو چچونف کی نظر میں بھی زندگی میں اتنی ہی تنویدیت ہے کہ کوئی ادب تنویدیت میں زندگی کا مقابلہ نہیں کر سکتا اور اس نے کہا تھا کہ "NO LITERATURE COULD OUTDO REAL LIFE IN CYNICISM" لیکن چچونف کی نظر ایک معالج کی نظر تھی۔ ایک معالج کے لئے دنیا میں کوئی چیز گندی نہیں۔ ایک ادیب کو چاہیے

کہ اپنے داخلی، ذاتی نقطہ نظر کو چھوڑ کر ایک معالج کی سی معرفیت برتے اور اور یہ سمجھنے کی کوشش کرے کہ کورس کے ڈھیر بھی اینڈ سکیپ میں اپنی ہی اہمیت رکھتے ہیں اور انسان کے برے، وحشی، ہیمجانی جذبات میں اتنے ہی فطری ہیں جتنے اچھے اور نیک جذبات۔

مورپاساں کی نظر زندگی اور انسانی سیرت کو جانچنے میں بہت تیز تھی۔ لیکن مورپاساں کی پیش کش میں خارجیّت، علیحدگی اور معرفیت تھی۔ ایک فن کار کی علیحدگی اور معرفیت چیخوف میں بھی تھی۔ وہ لکھتے ہوئے اپنے موضوع میں ڈوب ڈوب جاتا تھا۔ اپنے کرداروں کے جذبات و احساسات اور کیفیات کو اپنے آپ پر اس طرح طاری کر سکتا تھا۔ جیسے وہ خود اس تجربے سے گزر رہا ہو۔ انسان کی حیثیت میں وہ اپنے کرداروں میں گھل مل جاتا تھا۔ لیکن ایک فن کار کی حیثیت میں علیحدگی برابر قائم رکھتا تھا۔ جو ایک بڑے فن کار میں ہونی چاہیے۔ معالج کے رویے میں ہمدردی کے ساتھ وہ سائنسی معرفیت بھی درکار ہے جو ایسے مرض کا صحیح تجزیہ کرنے اور اس کا علاج کرنے میں مدد دیتی ہے۔ چیخوف کی سچی ہمدردی نے کبھی وقت اور جذباتیت کی شکل اختیار نہیں کی۔ چیخوف اور مورپاساں میں وہ دونوں باتیں ایک ساتھ موجود تھیں۔ جو ای۔ ایم۔ فارسٹر کی رائے میں ایک ادیب میں ایک ساتھ ہونی چاہئیں، یعنی جذبہ، علیحدگی اور معرفیت۔

زندگی کو دونوں نے سمجھا تھا۔ انسانی زیست اور انسانی سیرت کی پیچیدگی، تنوع اور رنگارنگی دونوں کے حیطہ نظر میں تھی۔

چیخوف نے زندگی کو بڑی اگاہی سے سمجھا۔ اس میں انسانوں کو سمجھنے کی بے پایاں صلاحیت تھی، انسانی سیرت کا عکس امارنے کی نادر قدرت اور ہمدردی اور رحم کا بے پناہ جذبہ۔

مورپاساں کو پڑھنے کے بعد بھی مجموعی طور پر انسان کی یہ تصویر مرتب ہوتی ہے کہ انسان میں بدی ہے، بد صورتی ہے، غلاطت اور حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوب صورت ہے۔

منٹو کے ہاں، خصوصیت سے منٹو کے دوسرے دور کے افسانوں میں، انسان کی یہی تصویر مرتب ہوتی ہے۔ منٹو کے موضوعات بھی مورپاساں کی طرح انسان کے وحشیانہ، ہیمجانی جذبات سے تعلق رکھتے ہیں جنس، شہوانیت، ظلم، ایذا دہی، قتل و خودکش، تیز ہیمجانی جذبات، غیر معمولی واقعات اور غیر معمولی انوکھے کرداروں کے ساتھ منٹو نے چرنگا دینے والے انسانے تخلیق کئے۔ بدی کے ہاں تیز جذبات، غیر معمولی واقعات اور طوفانی حادثات شاذ ہی ملتے ہیں۔ روزمرہ کے معمول سے معمولی واقعات عام جذبات و احساسات اور سیدھی سادی حقیقت کو نرمی

لطافت اور پاکیزگی سے پیش کرنے کا ان میں چیخوف کا سلسلہ ہے اور ان کے افسانوں کو یہ سیدھی سادی حقیقت ہی لطیف اور دلکش بنا دیتی ہے۔ چنانچہ ان کے مشہور افسانے ”گرم کوٹ“ کو لیجئے۔ اس افسانے کے متعلق یہ افراد پھیلائی گئی کہ یہ گوگول کے ”اور کوٹ“ کا چربہ ہے۔ مجھے تو اس میں گوگول دالی کوئی بابت نہ نظر آئی۔ البتہ پچھلے متوجع طبقے کے ایک معمولی گھراور اس کے افراد، ان کی چھوٹی چھوٹی خوشیوں، محبتوں، دکھ درد اور مصیبتوں کی سچی نرم لطیف ہمدردانہ پیش کش میں چیخوف کا رنگ چھایا نظر آتا ہے، یا پھر لاجوتی ”میں عورت کی شبیہہ دیکھیے۔ اس افسانے میں جو فسادات سے متعلق اپنے انداز کا یکتا افسانہ ہے، عورت کی روح کے نازک تاروں کو کس طرح چھوا گیا ہے! لاجوتی کا شہر ایک سیوک ہے اور اغوا شدہ عورتوں کو واپس لے آنے اور ان کے رشتہ داروں سے اچھا سلوک کر دلنے کی اس نے ہم اٹھا رکھی ہے۔ انسانی مہمردی سے اس کا دل معور ہے۔ وہ دل جو خود چوٹ کھایا ہوا ہے۔ کیونکہ اس کی بیوی بھی اغوا کر لی گئی ہے۔ وہ جب اسے واپس مل جاتی ہے وہ اس سے اتنا نرم سلوک کرتا ہے جیسے وہ کانچ کی بنی ہوئی ہوا اور ٹوٹ نہ جائے، جیسے وہ لاجوتی ہو۔ اس کے پہلے ہی چوٹ کھائے ہوئے دل کو ٹھیس نہ پہنچے اور اس کی زخمی روح تڑپ نہ اٹھے، اس کے واپس ملنے کے بعد وہ اپنی بیوی کو دیوی پکار رہا ہے۔ اور دیوی ہی سمجھتا ہے اور لاجوتی چاہتی ہے وہ اسے دیوی نہ سمجھ ایک کمزور عورت ہی سمجھے اغوا کے دوران میں اس پر جو بیٹی تھی اسے سننے سے یوں گریز نہ کرے، اسے سن کر اس کے دل کا بوجھ ہلکا کرے اور اس کی زخمی روح پر مرہم رکھے۔

بیدی کے لاجوتی ”میں بھی وہی چیخوفی کیفیت پائی جاتی ہے۔ چیخوف کا فن ایک طرح سے انسانی نفسیات کا فن ہے۔ لیکن نفسیاتی ان معنوں میں نہیں ہے۔ جن میں پر دست کا فن نفسیاتی کہا جاتا ہے۔ بلکہ روح پر چھایا ہوا ہلکا سا غبار، درد کی ہلکی ہلکی ٹیسیں، وہ ناقابلِ عبور خلیج جو انسان انسان کے درمیان حائل ہے ساتھ ساتھ رہتے ہوئے بھی وہ دوری، وہ بے گانگی، وہ ناقابلِ بیان تنہائی جو انسان اپنے وجود اور اپنی روح میں محسوس کرتا ہے۔

لاجوتی بھی یہی تنہائی اپنی روح میں محسوس کرتی ہے۔

بیدی کے ہاں عورت یا لاجوتی ہے یا گرم کوٹ ”کی محبت کرنے والی بیوی شمی یا گرھن“ کی ستائی ہوئی ہندوستانی عورت ہوتی۔

منٹو کے ہاں وہ سو گندھی ہے، نیلم ہے، کلونت کو ہے، موزیل ہے، اپنے تیز جذبات کے ساتھ

جاندار، پھڑکتی ہوئی؛ جس کے بیان میں وہی موباساں والی کیفیت پائی جاتی ہے کہ اس تجویز کا کائنات جس پر اس کا ذکر ہوا، تازہ، گرم گوشت کی طرح پھڑکنے لگتا ہے۔

”ہتک“ کی سوگندھی میں منٹو نے بھی طوائف کے اندر چھپی ہوئی عورت کو پایا ہے۔ اور اس کی روح کی چھوڑا ہے۔ لیکن سوگندھی بھی ایک فطری عورت ہے۔ تیز جذبات والی، جو سیٹھ کی ”ہنہ“ کی توہین کا بدلہ مادھو کی توہین کر کے لیتی ہے؛ اپنے جذبات کا بخار اس پر نکالتی ہے اور آخر میں سارے مردوں سے نفرت کے اظہار کے طور پر اپنے خارش زدہ کتے کو پہلو میں لپٹائے سو جاتی ہے۔

منٹو کے ایک تازہ افسانے ”سڑک کے کنارے“ میں البتہ عورت کی روح ہی روح ہے، ایک عورت؛ ایک ماں کی زخمی، تڑپتی ہوئی روح؛ لیکن منٹو نے اس افسانے میں بھی ایسا موقع پیدا کیا ہے کہ اس روح میں ایک طوفان ہے، ایک ہلچل مچی ہوئی ہے۔ اس کے برخلاف لاہوتی کی روح میں ہلکی ہلکی ٹیسیں ہیں۔ جنہیں وہ خاموشی سے چپ چاپ برداشت کر لیتی ہے۔

چینوف کی ڈارلنگ بھی منٹو کے ہاں جانکی بن جاتی ہے۔

اور نچلے طبقے کا وہ سیدھا سادہ کردار، جو بیدی کے (رحمان کے جوتے) میں ہے، منٹو کے ہاں ”نیا قانون“ کا استاد منگو بن جاتا ہے۔

موضوع اور خیادی رویے کے فرق کے علاوہ انداز پیش کش اور افسانے کی ٹیکنیک میں بھی موباساں اور چینوف کے طرز الگ الگ ہیں۔

موباساں کے افسانے زندگی سے کاٹے ہوئے ایسے ٹکڑے ہیں جو جذباتِ خوردِ مکمل ہیں۔ ان میں ایک پلاٹ ہوتا ہے، ایک آغاز، ایک وسط، ایک ایسا منہنی جو افسانے کو واقعی اختتام تک پہنچائے یا ایک ایسا چوڑکا دینے والا سڑ جس سے ایک ضرب کے ساتھ داستان کے ٹوٹ جانے کا احساس ہو۔ موباساں کا افسانہ مناسب تراش، خراش، تعمیر اور نقش کے ساتھ مکمل مختصر افسانہ ہے۔

چینوف کی حقیقت نگاری، جیسا کہ ولیم جہارڈی نے لکھا ہے۔ ”گو گول، ترگنیف، رستاو سکی، اور ٹاسٹان کی حقیقت نگاری کی ارتقائی صورت ہے حقیقت نگاری دراصل زندگی کے خاص خاص اور نمایاں خط و خال کو اخذ کرنے سے عبارت ہے۔ درنہ آرٹ کے فزکس کے باہر زندگی، ایک بے کراں سمندر ہے۔ مبہم، دھندل، بغیر کسی شکل، بغیر کسی ہیئت کے ایک بے پایاں وسعت۔ چینوف کے افسانوں میں زندگی ایک

خاص ہیت کی قید و بند میں جکڑی نہیں جاتی۔ اس کے معنی یہ نہیں کہ چیخوف کے افسانے تکنیک اور ہیت سے بالکل بے نیاز ہوتے ہیں۔ بلکہ یہ کہ ان میں ہیت ہوتے ہوئے بھی محسوس نہیں کی جاسکتی۔

چیخوف کا فن اشارہ کا فن ہے۔ چیخوف کے افسانوں کے اختتام کسی بات کو انجام تک نہیں پہنچاتے، افسانے کے آخر میں چیخوف جیسے کچھ کہتے کہتے رک سا جاتا ہے اور ہمیں حیران چھوڑ کر ہم سے رخصت ہو جاتا ہے۔ بات ادھوری دیکھ کر پہلے تو ہم کچھ سمجھ نہیں پاتے۔ لیکن پھر ہمیں کوئی اہم، معنی خیز اشارہ، کوئی گہری حقیقت چھپی ہوئی مل جاتی ہے۔ جس سے افسانے کا انجام خود بخود ہمارے ذہن میں تشکیل پا جاتا ہے۔ چیخوف کے افسانوں میں یہ ادھورے رہ جانے کا احساس ہمیں ایک اور شدید احساس دلانا ہے۔ کہ خارجی واقعات جو پیش آتے ہیں وہ اصل بہت معمولی، غیر اہم اور چھوٹے چھوٹے ذریعات ہیں اور حقیقت کا، جسے زندگی کہتے ہیں، محض ایک چھوٹا سا جزو ہیں۔ کوئی چیز بذاتِ خود مکمل نہیں۔

چیخوف کے افسانوں میں شعریت بلکہ تغزل کی سی کیفیت پائی جاتی ہے۔ اور چیخوف کے افسانوں میں ترتیب اور تشکیل کا انداز موسیقی کا سا ہے۔

مورپاساں کا افسانہ ہمارے ادب میں اپنی مکمل ارتقائی صورت میں (اسی طرز کا افسانہ ادھوری جیسے افسانہ نگاروں کے ہاں اپنی خام، معمولی صورت میں ملتا ہے) منٹو کا افسانہ ہمارے ہاں منٹو کے سوا کسی اور ادیب نے مورپاساں کے طرز کو اس کامیابی سے نہیں اپنایا۔

نہیں معلوم منٹو نے مورپاساں کے اثر کو شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں۔ منٹو کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ منٹو کو بذاتِ خود مورپاساں یا کسی بھی مغربی ادیب کے اثر سے اثر کا ارتقا۔ یہ منٹو کی انا تھی (اور یہ انا منٹو کو بھاتی بھی تھی) جو کسی کے اثر سے سراسر منکر تھی (اور یہ قرین قیاس ہے کہ منٹو نے پہلے پہل رسالوں کے روسی اور فرانسیسی نمبر مرتب کرتے ہوئے مغربی افسانے کے اثر کو قبول کیا ہوگا۔ چنانچہ منٹو کے ایک ادھافانے میں گورکی کا اثر بھی ملتا ہے۔ دیوندر ستیا رتھی نے اپنے منٹو پر طنزیہ افسانے ”نئے دیوتا“ میں یہ ظاہر کیا ہے کہ منٹو پر سامرٹسٹ مام کا بہت زیادہ اثر تھا۔ بلکہ مام سے زبردست ادبی عقیدت تھی۔ ممکن ہے۔ مورپاساں کا اثر بالواسطہ مام کے ذریعے پڑا ہو۔ کیونکہ سامرٹسٹ مام موطا ماں کے عقیدہ مندوں اور مقلدوں میں سے ہیں۔ بہر حال منٹو پر مورپاساں کا اثر شعوری ہو یا غیر شعوری، براہِ راست ہو یا بالواسطہ منٹو مورپاساں کے اس قدر قریب پہنچ گیا۔ جہاں تک سامرٹسٹ مام کی بھی رسائی نہ ہوئی۔

منٹو نے بھی موباساں کی طرح زندگی کا زہر اس طرح چکھاتھا کہ اس کی تلخی کام و دھن سے اتر کر قلب و روح تک پہنچ گئی۔ لیکن پھر بھی منٹو نے موباساں کی طرح ہمیں یہی احساس دلایا کہ انسان میں بدی ہے، بد صورتی ہے، گندگی ہے، حیوانیت ہے لیکن انسانیت پھر بھی خوبصورت ہے۔

منٹو کو پڑھتے ہوئے بھی ہمیں وہی احساس ہوتا ہے جیسے موباساں کے متعلق چیخوف کے ایک کردار کو ہوا تھا: "جیسے انا صرف ایک ہی چمچہ دیکھ رہی تھی۔"

زندگی، زندگی، زندگی، منٹو کے ہاں زندگی ہے!

زندگی منٹو کے ہاتھوں ڈھل کر افسانے بن جاتی ہے!

چیخوف کا اثر بھی ہمارے افسانہ نگاروں نے شعوری طور پر قبول کیا ہے یا نہیں؟

چیخوف کا اثر سارے مغربی افسانے پر اتنا زبردست تھا کہ JAMES T. FARREL اپنے مضمون

IN THE LEAGUE OF FRIGHTENED PHILISTINES

لکھتے ہیں کہ چیخوف کی کہانیوں کا انگریزی میں ترجمہ مختصر افسانے کی تاریخ میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا

ہے، اور اگر کوئی ایک واحد اور زبردست اثر امریکہ، انگلستان اور سارے برعظم کے افسانوی ادب پر پڑا ہے،

تو چیخوف کا اثر ہے۔ ہمارے ہاں چیخوف کا اثر نمایاں اور واضح طور پر کسی ایک افسانہ نگار میں ظاہر نہیں ہوا (جیسا کہ

موباساں کا منٹو میں) لیکن یہ زیادہ وسیع اور گہرا ہے۔ اور ایک UNDERCURRENT کی طرح بہتا ہے۔

بدی کے افسانوں کا رنگ اور لب و لہجہ چیخوف کا سا ہے، خواہ یہ اثر شعوری ہو یا غیر شعوری، اور

محمد حسن عسکری نے جو ہمارے ان معدودے چند ادیبوں میں سے ہیں۔ جنہوں نے مغربی ادب کو پوری

طرح سے سمجھا ہے، چیخوف کے شعوری اثر کا اعتراف کیا ہے۔

حسن عسکری اپنے مجموعے "جزیرے" کے دیباچے میں کہتے ہیں۔

"ایک چیز کے حسن کو میں نے واقعی اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس کیا ہے۔ اور اتنے شدید طور پر کہ اس

احساس کی لرزش جب چاہوں اپنے اندر پاسکتا ہوں۔ اور وہ چیخوف کا افسانہ "اسکول ماسٹرس" ہے یہ خالص

موسیقی ہے اور میں اس کوشش میں ہوں کہ یہی نوعی ایچے افسانوں میں پیدا کر سکوں۔ میرا افسانہ "حرامی" ہے

چیخوف کے اسی افسانے سے متاثر ہے۔ اس میں کچھ ہے۔ تو اسے جمال۔ ہم نشیں کا عکس ہی سمجھے،

اور اسی طرح "چائے کی پیالی" کا خیال بھی مجھے چیخوف کے "اسٹیپ" سے پیدا ہوا تھا۔ لیکن حقیقت یہ ہے

کر حسن معنوی ہو یا حسن صوری۔ سب روح کے سانچے میں ڈھلتا ہے۔

کرشن چندر کا حسن اور حیران بھی چیخوت کے *THUNDER* کی طرز پر بکھا گیا ہے اور کافی کامیاب کوشش ہو اس زمانے میں جب کرشن چندر نے پہلے پہل لکھنا شروع کیا تھا اور جو ہائے ادب نے افسانے کا ابتدائی زمانہ تھا

کرشن چندر نے مغربی افسانے سے متاثر ہو کر کئی ایک نئے تجربے کئے، بلکہ ان کا ہر افسانہ ایک نیا تجربہ ہوتا تھا۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس دور میں کرشن چندر نے بعض بہت اچھے افسانے لکھے۔ چنانچہ 'حسن اور حیران'، 'پورب دیس ہے دلی'، 'دو فرلانگ بسی سڑک'، 'زندگی کے موڑ پر'، 'گر جن کی ایک شام' ان داتا اور بالکونی 'آج بھی کرشن چندر کے بہترین افسانے ہیں۔

کرشن چندر کے پاس ذہانت تھی، کسی چیز کا فوری اثر قبول کر لینے والا مزاج، ایک زود نویس، تیز رفتار قلم، چلتی ہوئی رنگین زبان جس سے انہیں اظہار میں کوئی مشکل نہ ہوتی تھی، لہذا وہ جس مغربی افسانے سے بھی متاثر ہوئے۔ اسی طرز کے افسانے کو فوراً اردو میں منتقل کیا۔ اس سے میرا مطلب یہ نہیں کہ کرشن چندر کے افسانے مغربی افسانوں کے چربے ہوتے تھے، بلکہ یہ ان میں یہ صلاحیت تھی کہ مختلف طرز کے مغربی افسانوں سے بیک وقت اثر قبول کریں۔ اور فوری طور پر انہیں اردو میں تخلیق کریں۔ اور یہی وجہ تھی کہ پڑھنے والوں کی توجہ اپنی طرف مبذول کر لی۔ لیکن کرشن چندر کا رویہ ان دنوں بھی جب انھوں نے اپنے آپ کو کسی مخصوص سیاسی آئیڈیالوجی سے وابستہ نہیں کر لیا تھا، ہمیشہ ایک صحافی کا سارہ ہے۔ وہ کسی چیز کا اثر فوری لیکن وقتی طور پر قبول کرتے ہیں۔ فوری اظہار بھی ان کے لئے بہت آسان ہے۔ چنانچہ کرشن چندر سے یہ شاذ ہی توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ کسی چیز کی تخلیق کرتے ہوئے اس کرب سے گزرے ہوں گے جسے "CREATIVE AGONY" کہتے ہیں یا انھوں نے جس کی تخلیق کی ہے وہ روح کے سانچے میں ڈھلا ہے۔ گویہ حیات اور جذبات کو مزور متاثر کرتا ہے۔

کرشن چندر نے کسی ایک مغربی ادیب یا کسی خاص تحریر کا اثر قبول نہیں کیا کہ وہ ان کی روح کی گہرائیوں میں اتر گئی ہو۔ بلکہ انھوں نے وقتی طور پر مختلف طرز تحریر اور مختلف مغربی رجحانات سے دلچسپی لی۔ حتیٰ کہ کوئی نیا تکنیکی یا کسی اور طرح کا تجربہ کرنا ان کے لئے مکمل سا ہو گیا اور انھوں نے ایک سرکاری تصویر

کھینچی اور ایک افسانہ میں الفاظ بدل کر نئی زبان بنانے کا صوتی تجربہ بھی کیا۔ یہ نہیں کہ ہم میں کوئی جیس جوائس ہوگا جو ایرو کو (EARWICKER) کے خواب میں آفاقی اور کائناتی اصولوں کی تحویل کرے گا اور کسی FINNEGANS WAKE کے لئے ایک نئی زبان کی تخلیق کرے گا۔ کرشن چندر کی یہ کوشش تو بس ایک مذاق کی بات تھی اور یہ اپنی جگہ کوئی سنجیدہ کوشش ہی نہیں تھی۔ اسی طرح انھوں نے غالباً "میں ایک پراسرار سی رمزیت پیدا کرنے کی کوشش کی جس میں کچھ تو ایڈگر ایلن پو کے پراسرار افسانوں، مثلاً "PIT AND THE PENDULUM" کی سی ذہنی اذیت کی پیش کش تھی اور کچھ کافکا کے انداز کو اپنانے کی کوشش۔

کافکا کی گہری رمزیت اور کافکا کا انداز اگر ہمارے ہاں کسی ادیب میں ہے تو وہ احمد علی میں ہے۔ ممکن ہے احمد علی کا فکا سے شعوری طور پر متاثر نہ ہوئے ہوں اور اظہار کی مطابقت ادبی مزاج کی مطابقت کا نتیجہ ہو۔ چنانچہ ابھی ایک نئے فرانسیسی ادیب کی تخلیق "AMINDAR" کا کافکا کی تخلیقات سے موازنہ کرتے ہوئے تراں پال سارتر نے لکھا ہے کہ مصنف کو خود کافکا کے اثر سے انکار ہے، بلکہ اس کا یہ کہنا ہے کہ جن دنوں یہ تحریر ہوئی اس نے کافکا کو پڑھا تک نہیں تھا۔ تو پھر تراں سارتر کی رائے میں یہ مطابقت اور بھی حیرت انگیز ہے۔

کافکا کی جنس کچھ ایسی غیر معمولی اور یکساں تھی کہ وہ ایک MYTH ہی بنا رہا۔ عام ادیبوں کی رسائی سے بہت دور، ایک پیہم کشش اور ترغیب۔ تراں سارتر کے الفاظ میں۔

"HE REMAINED ON THE HORIZON A PERPETUAL TEMPTATION."

"KAFKA COULD NOT BE IMITATED."

لہذا کافکا کی فکر سے مناسبت اور کافکا کا سارمزی طریقہ اظہار خواہ وہ شعوری ہو یا غیر شعوری، بہت بڑی بات ہے۔ اور ایک مشابہہ جنس کا تقاضا کرتی ہے۔

ہمارے افسانہ نگاروں میں احمد علی کی جنس غیر معمول ہے اور وہ ہمارے واقعہ ترین افسانہ نگار ہیں گو وہ منظر یا کرشن چندر کی طرح مقبول عام نہیں۔ منظر کی تحریروں کی اپنی خاص و عام کے لئے یکساں تھی۔ لیکن احمد علی کی تحریروں اپنی نوعیت میں "FESTERIE" ہیں۔ جنہیں معدودے چند، ادب کا صحیح ذوق رکھنے والے ہی پسند کر سکتے ہیں۔ احمد علی کی رمزیت تحریروں کے علاوہ دوسری تحریریں بھی ایک خاص پایا اور مقام رکھتی ہیں۔ لیکن احمد علی کا مختصر لب و لہجہ اور رنگ و مزہ اور فلسفیانہ ہے۔ رمزیت کو انھوں نے شروع ہی سے اپنایا تھا۔ نئے ادب کی سب سے پہلی کتاب "انگارے" میں بھی ان کے افسانے سرریزم اور آزاد تلامزم۔ خیال کے مظہر تھے "ہریم کہانی"

میں انھوں نے محبت کا فلسفہ پیش کیا۔ ”قلعہ“ میں سیاست کو بھی فلسفیانہ رنگ دیا۔ ”گزرے دنوں کی یاد“ میں انہیں وقت کی، ماضی کی پراسرار، حیران کن آواز آئی۔ ان کے یہ افسانے بڑی شدت اور گہرائیوں کے حامل ہیں احمد علی کی جن تحریروں میں خاص طور پر کافکا کی رمزیت اور طریقہ اظہار پایا جاتا ہے وہ قید خانہ ہمارا گھر اور موت سے پہلے تھیں۔ جن میں کافکا کے افسانوں سے نہیں بلکہ

THE TRIAL اور THE CASTLE بلکہ سے مناسبت پائی جاتی ہے۔ فلکشن میں رمزیت کے پیشرو اگرچہ امریکی کلاسیکی ناول نگار ہرمن میل ول ہیں۔ (موبی ڈک) جن کے لئے ساری دنیا ہی ایک سبیل تھی۔ لیکن جدید رمزیت کا سرچشمہ کافکا ہی سے بھڑکتا ہے کافکا میں ایک حقیقت نگار کے مشاہدے کی گہرائی اور باریک بینی بھی ہے اور ایک شاعر کی قوت تخیل بھی وہ اشاریت کو ایک طرح کی الہامی بے خودی کی حد تک لے جاتا ہے۔ جس میں تصورات ایسے ہوتے ہیں جو جو ظاہری حقیقت سے دور ہوتے ہوئے بھی ان چیزوں کی اندرونی تہوں اور ان کی اصلی فطرت کو ظاہر کرتے ہیں۔ ان میں ہمیں سطحی نہیں بلکہ عمیق گہری حقیقت ملتی ہے۔

”کاسل“ تک سفر کائنات کے اسرار و رموز کی کرب ناک جستجو بن جاتا ہے۔ ایک وجود مطلق کی جستجو؟ خدا اور انسان کے درمیان ایک صحیح رشتے کی جستجو؟ ایک صحیح طرز زندگی کی جستجو۔ کافکا کے دل تلاش کی راہیں بظاہر آسان ہونے کے باوجود اتنی دشوار گزار ہیں کہ انسان جیسے بھول بھلیوں میں کھو کر رہ جاتا ہے احمد علی کے قید خانہ میں ایک انسانی روح جکڑی ہوئی ہے۔ ایک قید کے اندر دوسری قید؛ دائرے تنگ ہوتے جاتے ہیں۔ گھٹن بڑھتی جاتی ہے۔ حتا کہ انسان کا جسمانی وجود ہی ایک قید ہے۔ ”قید خانہ“ احساس مجسم بن گیا ہے۔ اس افسانے کا کردار ہی ایک حس آدمی کا ذہن ہے۔ اس احساس کے زیر اثر نہ صرف ذہن سوچتا ہے اور آنکھ دیکھتی ہے بلکہ احساس جسم کے رنگ و پے میں سرایت کر گیا ہے۔ ذہن جسم و روح۔ سب اس کرب، گھٹن اور قید میں جکڑے ہوئے ہوتے ہیں اور موت سے پہلے ایک طرح کا بھیانک رمز یہ خواب ہے۔ اس میں THE TRIAL کی کیفیت ہے۔

کافکا کا ایک ”ماورائے ادلاک حقیقت“ پر ایمان تھا۔ حقیقت جس کی جستجو میں انسان ذہن و روح بھٹکتے ہیں۔ لیکن جو انسان کی رسائی سے بہت دُور ہے۔

اسی حقیقت کی تلاش میں میل ول نے بحرِ بے کراں کی وسعتوں میں سفر کیا اور عمیق و عریض سمندر کو گنج معانی اور ان راز ہائے مریست کا سبیل بنایا جن کی تلاش میں انسانی عقل بھٹکتی پھرتی ہے موبی ڈک

کے کپتان (اہب) کو اس بحرِ کراں میں اتنی دور کی سوچھی جہاں کسی اور سیاح کی رسائی نہ ہو۔ اور وہ ایک ناقابلِ شکست، ناقابلِ فہم، ایک OPAQUE دبیز سفیدی (جس کی سفید دھیل پھیل سبیل ہے) سے مکر کر ٹا ہو گیا۔ میل دل کی PROPHECY میں ایک حقیقتِ مطلق کی جستجو اور زندگی کے معانی پانے کی کوشش انسان کو فنا تک لے جاتی ہے۔

اسی FATALITY کا احساس کافکا کے ہاں بھی ہے۔

جہاں احمد علی کے ادبی مزاج نے کافکا کی گہری رمزیت میں یگانگت محسوس کی وہاں عزیز احمد نے ایمل زدولا کی نیچریت اور غیر مشروط حقیقت نگاری میں کشش پائی۔ لیکن زدولا کی یہ نیچریت اور ریلز مہم NANA میں کچھ اور ہے EARTH میں کچھ اور۔ جب زدولا نے NANA کے لئے ایک ایسی موت تجویز کی جس سے اس کے شفاف، بے داغ حسن پر اس کے گناہ کی گندگی اور باطن کی سڑاندھ اُبل پڑے تو زدولا نے ایک سٹیلٹ کے پاس سے چیپک کی کیس سہڑی منگوائی اور ایک ایسے کیس کا خصوصیت سے بغور مطالعہ کیا جس میں بدترین قسم کی چیپک سے موت واقع ہوئی تھی اور اس کیس کی ساری تفصیلات سے نانا کی موت کی تصویر کھینچی۔ ظاہر ہے کہ جب حقیقت نگاری اس حد تک STUDIED ہو تو اس میں فطرت کی بے پناہ 'غیر ارادی' سی بے ساختگی کہاں پائی جاسکتی ہے؟ لیکن زدولا کے EARTH میں فطرت نگاری اس بلا کی ہے کہ اس میں زندگی دھڑکتی، زرخیز دھرتی کی کوکھ سے پھوٹتی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

عزیز احمد فطرت نگاری کے قائل ہیں۔ واقعات اور کردار زندگی میں جیسے ہیں، جیسے گزرے ہیں انہیں اسی طرح پیش کرنے کی انھوں نے کوشش کی ہے۔ وقت کے سلسلے، واقعات کے تسلسل اور افسانے کی تعمیر میں بھی ان کا انداز فطری ہے۔ گو کبھی کبھی ان کی یہ حقیقت نگاری STUDIED معلوم ہوتی ہے۔

عزیز احمد کا اپنا کہنا ہے کہ وہ آڈس ہیکلے سے بھی متاثر ہیں۔ ہیکلے، سائنسی علوم سے واقف ذہین، سنجیدہ اور اٹلچکھوئل ہیکلے کا رویہ ایک فن کار سے زیادہ ایک اٹلچکھوئل کا ہے۔ فلشن ان کے لئے بعض خاص IDEAS اور اصولوں کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ ان کی تحریریں یا تو ALLEGORIES ہیں، جیسے

— THE BRAVE NEW WORLD یا APE AND ESSENCE یا ان کے ناول NOVEL OF IDEAS کے تحت آتے ہیں۔ اور ان کے کردار مختلف خیالات اور تصورات کے منظر ہوتے ہیں۔ چنانچہ ان کے "پوائنٹ کاؤنٹر پوائنٹ" میں مارکس ریپن اور فلپ کوارس خود مصنف

کی شخصیت کے دو رخ ہیں جو مجسم کر دیئے گئے ہیں۔ ان کی مقسوم انا کے دو مظاہر *ALTER-EGOS* دو اصلی کرداروں میں آنا تفادت نہیں ہوتا، دو کردار ایک دوسرے سے اتنے آزاد نہیں ہوتے، اتنے مکمل طور پر ایک دوسرے کی ضد نہیں ہو سکتے جیسے کہ فلپ کو ارس اور مارکس ریپن ہیں۔ یہاں دو مختلف اور متضاد میلانا کو بڑھا چڑھا کر انہیں مجسم کر دیا گیا ہے۔ فلپ کو ارس کی عقلیت اور منطق حد سے تجاوز کر گئی ہے، حتیٰ کہ اس کے فطری جذبات اور حسن بھی عقل و دماغ کے تابع ہیں۔ اس کے برخلاف ریپن آزاد فطری جبلتوں اور بے لگام مہم جانی جذبات کا نمائندہ ہے۔

اپنے تازہ ترین ناول "THE GENIUS AND THE GODDESS" میں ہیکلے نے اسے *SPLIT CHARACTER* اور *ALTER-EGOS* کی تعظیم کو ایک ہی پس منظر میں پیش کیا ہے۔ *INTELLECT* اور *INSTINCT* کی وہی تکرار اور تضاد ہے لیکن یہاں عقلیت کا نمائندہ مرد ہے اور جبلت کی نمائندہ عورت۔ یعنی پوائنٹ کاؤنٹر پوائنٹ کی وہ محبت کی پیاسی عورت، جو اپنے شوہر کی جذبات سے عاری زری عقلیت اور منطق سے تنگ آگئی تھی، اب محض *SENSUALITY* کی نمائندہ ہے، بنادی گئی ہے۔ یہاں جینس ایک *PHYSICIST* ہے اور *GODDESS* اس کی حسین بیوی جو اس کی جینس کے لئے وجدان کی محرک ہے۔ یہ دونوں ایک نوجوان، معصوم، ایڈیٹلک روحانی لڑکے کے زاویہ نظر سے دکھائے گئے ہیں۔ جو مرد کو اپنی *INTELLECT* کے ساتھ ایک جینس اور ہیرو سمجھتا ہے۔ اور عورت کو اپنے حسن کے ساتھ ایک دیوی اور *PHYSICIST* کی ہیرو ورسپ کرتا ہے۔ لیکن ساتھ ہی اس کی خوبصورت بیوی کی محبت میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ وہ دونوں کی ایک ساتھ پرستش کرتا ہے۔ لیکن آخر میں اسے دونوں سے ڈزالوژن ہوتا ہے کیونکہ یہ دونوں نامکمل تھے، آڈس ہیکلے نے ان دو حصوں *INTELLECT* اور *INSTINCT* کو مجسم پیش کر کے گویا دونوں قسم کی افراط و تفریط میں اعتدال اور توازن کی اہمیت پر زور دیا ہے۔ عزیز احمد نے اسی طرح دو حصوں کے درمیان اعتدال اور توازن کی ضرورت کو "اور بستی نہیں یہ" میں *ALTER-EGOS* اور *SPLIT CHARACTER* کے ذریعے پیش کیا ہے۔ اور ہیکلے کی طرز پر ایک تجربہ کیا ہے۔ چنانچہ اس افسانے میں الف خان اور بے خان دو الگ الگ میلانات کے مجسم منظر ہیں۔ یہ دونوں ایک دوسرے کی

پوری ضد تو نہیں لیکن ایک سی کردار کے دو رخ ضرور ہیں۔ ایک میں جبلت کی بے لگام تیزی اور افراط ہے دوسرے میں اعتدال اور توازن۔ اکثر کوئی عمل قدم اٹھانے سے پہلے اور ذہنی اور قلبی کشمکش میں دو آوازیں حتمہ لیتی ہیں۔ بے خان الف خان کی دوسری آواز ہے۔ چنانچہ الف خان گویا جبلت ہے۔ اور بے خان ضمیر ٹھکے کے ان تو خیر بڑے کھلے طریقے پر ایک کردار کو دو کرداروں میں بانٹا گیا ہے۔ درختوں دیکھا جائے تو واقعی بڑے ادب میں کئی ایسی مثالیں ملتی ہیں جن میں یہ فرق ایک زیریں حقیقت ہے اور ایک کردار

در اصل ایک پیچیدہ، مکمل اور بڑے کردار ہی کا ایک جزو ہوتا ہے۔ چنانچہ پرمیتھیوس اور ایمیتھیوس دراصل ایک ہی ہیں۔ یہ دونوں ایک ہی بڑی شخصیت کے *INTROVERT* اور *EXTRAVERT* پہلو ہیں۔ (RUG) سینسٹونزس دراصل فادسٹ ہی کی شخصیت کا دوسرا یعنی *EVIL* رخ ہے جو اس پر حاوی ہو جاتا ہے۔ اور یہ ادھیلو کی شکی طبیعت ہی تو ہے۔ جو *LAGO* بن کر اسے اکساتی ہے۔ اور

ٹھکے کے شعوری اثر کے تحت اس خاص تجربے کے علاوہ عزیز احمد ٹھکے سے یوں بھی متاثر ہیں کہ ان کے ناول اور افسانوں کے *STRUCTURE* بھی *IDEAS* کے گرد گھڑے کے سجاتے ہیں۔ جو کبھی کرداروں کی بحث کے ذریعے پیش ہوتے ہیں کبھی کسی اور طریقے سے۔

اوپر میں نے چند ایسے انفرادی اثرات کا جائزہ لیا ہے۔ جہاں بعض خاص خاص مغربی ادیبوں کا اثر ہمارے افسانہ نگاروں پر انفرادی طور پر ہوا ہے۔ لیکن ہمارے صفِ اول کے افسانہ نگاروں میں بعض ایسے ہیں جن میں کسی خاص مغربی ادیب یا کسی خاص مغربی رجحان یا کسی خاص تحریر کا اثر واضح طور پر نمایاں نہیں ہے۔ لیکن ان کے افسانے پڑھ کر یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انھوں نے مغربی ادب کو سمجھ کر پڑھا ہے اور اسے غیر محسوس طور پر اپنے اندر جذب کر لیا ہے۔ چنانچہ غلام عباس کے افسانوں میں کسی کا واضح اثر نظر نہیں آئے گا۔ لیکن ان کا ہر افسانہ پڑھتے ہوئے ہمیں یہ محسوس ہوتا ہے ہم کوئی بہت اچھا مغربی افسانہ پڑھ رہے ہیں۔ "آندی" "حام" میں "ہمسائے" "جواڑی" اور "سایہ" جیسے افسانے کسی بھی مغربی ملک کے افسانوی ادب کی بہترین کوششوں کے ساتھ شمار ہو سکتے ہیں۔

مغربی ادب کا اثر ہمارے افسانے پر دو طرح سے ہوا ہے۔ ایک تو انفرادی اثر، یعنی انفرادی مغربی ادیبوں کا اثر ہمارے خاص خاص لکھنے والوں پر؟ دوسرا مجموعی اثر یعنی مجموعی طور پر مغرب کے ادبی مزاج مغرب

میں نئے نئے رجحانات اور نئی نئی تحریکوں کا اثر۔

افسانہ مغرب میں بھی سب سے نئی اور کم عمر صنفِ ادب ہے۔ اردو افسانے کی عمر تو بمشکل تیس تیس ^{۳۵} برس ہوگی۔ ہمارے ہاں افسانے کی پیدائش ہی اس وقت ہوئی جب ہمارے ادیب مغربی ادب کا زیادہ سے زیادہ مطالعہ کرتے اور اس سے مستفیض ہونے لگے تھے۔ مغربی ادب کا مطالعہ، نیا شعور اور آگاہی سب سے زیادہ اسی صنف میں ظاہر ہوتے ہیں۔ کیونکہ مغربی ادب سے نئی نئی تحریکوں، رجحانوں، تکنیکوں اور نئے نئے طرزِ اپنانے کا شعور افسانے کے ساتھ ساتھ ہی پیدا ہوا اور ہم نے افسانے نے بھی مغربی افسانے کے دو شش بدوش ہی ترقی کی منزلیں طے کریں۔

افسانے کے لئے ہمارے ادب میں کوئی روایت نہ تھی۔ افسانے کا ازلی ماخذ روایتیں ہیں۔ جو سب سے پہلے عبرانی، عربی اور یونانی میں پائی جاتی تھیں۔ اسی طرح کی الف لیلوی حکایتیں ہمارے ہاں قصہ چہار درہیش اور حاتم طائی کی سی حکایاتی اور PICARESQUE قسم کی کتابوں میں نمودار ہوئیں۔ لیکن یہ الگ الگ مختصر کہانیوں کی بجائے سفر ناموں اور ناولوں کی صورت میں پیش ہوئی تھیں۔

افسانہ یوں پریم چند سے شروع ہوتا ہے۔ لیکن پریم چند اور ان کے سکول کے افسانہ نگاروں، مثلاً سدرشن، غنیم کرپوری، علی عباس حسینی وغیرہ کے ہاں ناول اور افسانے کا فرق ابھی واضح نہیں ہوا تھا۔ اور ان دو صنفوں کے درمیان حدِ فاضل قائم نہیں ہوئی تھی۔ فرق صرف لطائف کا تھا۔ یعنی افسانہ ناول کے مقابلے میں مختصر کہانی ہوتا تھا۔ لیکن ایسی ہی بھرپور کہانی۔

پرائی صنفِ ناول اور نئی صنفِ افسانے کا یہ درمیانی وقفہ دوسرے ملکوں کے ادب میں بھی پایا جاتا ہے۔ ان دونوں افسانے مختصر افسانے نہیں کہانیاں کہلاتے جاتے تھے۔ چنانچہ امریکی ادب ہی کی مثال لیجئے۔ میل ول نے اپنی کہانیوں کے مجموعے کو PIAZZA TALES کا نام دیا اور اچھورن کی کہانیاں دھڑائی گئی کہانیاں کے نام سے مشہور ہوئیں۔

پریم چند کے آخری دور کے بعض افسانوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ انہیں جدید مختصر افسانے کی تکنیک اور مواد سے پوری آگاہی تھی۔ ان کا مشہور افسانہ کفنِ جدید افسانے کے معیار پر پورا اترتا ہے۔ اور شکوہ شکایت سارا ایک ماز لاک ہے۔

صحیح معنوں میں مختصر افسانے کا آغاز نئے ادب کی تحریک کے ساتھ ہی ہوا اور اسی تحریک کے ساتھ

ایک خاص آرٹ فارم کی حیثیت سے مختصر افسانے نے عروج پایا۔ نئے ادب کی سب سے پہلی مضبوط شدہ کتاب انگارے گو یار فرات سے بنادیت تھی۔ رشید جہاں نے اس میں عورت کی آزادی اور عورت کے حقوق کی پاسبانی کا سلسلہ پیش کیا۔ احمد علی نے آزاد خیال کو سرریزم کے ذریعے پیش کیا۔ یعنی خیال اپنی اصلی شکل میں، جب کہ وہ کسی عقل یا جمالیاتی یا اخلاقی پابندی یا رکاوٹ کے بغیر انسانی دماغ میں اپنا سلسلہ جاری رکھتا ہے۔ چنانچہ سرریزم کی اس تحریک سے، جو مغرب میں ۱۹۱۹ء میں شروع ہوئی تھی، اردو افسانے کے آغاز ہی میں احمد علی نے روشناس کرایا۔

اردو افسانے پر گو کسی مختلف مغربی تحریکوں اور ادبی رجحانات بیک وقت اثر انداز ہوئے لیکن نئے ادب یعنی ۳۶ و ۳۷ء کی تحریک میں، سماجی حقیقت نگاری سب سے نمایاں رجحان بن کر آئی۔ اس دور کی حقیقت نگاری میں معاشرتی مسائل کے علاوہ سیاسی مسائل کو بھی نمایاں دخل تھا۔ کیونکہ ہمارے ہاں کی ترقی پسند تحریک اسی کا حصہ تھی جو ایک آفاقی تحریک بن چکی تھی۔

سیاست اس دور میں زندگی کا بہت بڑا حصہ بن چکی تھی۔ یہ دو عظیم جنگوں کا درمیانی وقفہ تھا۔ ایک طرف، فاشیت سر اٹھا رہی تھی۔ دوسری طرف ادیوں کے سامنے روس کا انقلاب اور نیا نظام تھا جس کے متعلق انہیں یہ الٹن تھا۔

BLISS WAS IT IN THAT DAWN TO BE ALIVE

AND TO BE YOUNG WAS THE VERY HEAVEN POPULAR FRONT.

بن چکا تھا۔ سینیں کی خانہ جنگی میں ادیب بہ نفس نفیس حصہ لے کر جمہوریوں کا ساتھ دے رہے تھے۔ ایک زمانہ وہ بھی تھا۔ جب ٹرید کے پایہ کے ادیب بھی سیاست کا ساتھ دینے پر تیار تھے۔

ترقی پسند تحریک کے لئے وجدان کا سرچشمہ روس اور روسی ادیب تھا۔ لیکن ہمارے ادیبوں نے عام طور پر ٹاسٹائی، ترکنیف، دستاوسکی یا چیخوف کی بجائے گورکی اور گورکی کے بعد کے ادیبوں سے زیادہ اثر لیا۔ ان دنوں ہمارے افسانہ نگار خصوصیت سے ۲۵ء کے انگریزی ادیبوں کے نیوراسٹنگ والے گروپ، آڈن، سینڈر، اشروڈ، جارج آرول، بریچٹ سے متاثر تھے۔ ۲۵ء کے یہ ادیب جونس، لارنس اور ورجینیا وولف کے رد عمل میں خارجی حقیقت نگاری کی تحریک لے کر آئے تھے ہمارے ہاں نئے ادب کی حقیقت نگاری ایک طرح سے نیاز فتح پوری، سجاد حیدر یلدرم، مجنوں، گورکھ پوری

وغیرہ کی رد مان نگاری کا رد عمل تھی۔ نیاز فتح پوری گروپ کے درمیانی رجحان کا اس وسیع تحریک سے کوئی خاص اور گہرا تعلق نہ تھا جسے مغربی ادب میں رومانٹسزم کہتے ہیں۔ چنانچہ انگریزی ادب میں انیسویں صدی کی رومانٹسزم یا فرانسیسی ادب میں CHIVALRY کا رومان۔

نئے ادب اور ۳۶، ۳۷ کی تحریک کے ساتھ ادب برائے زندگی اور ادب اور انقلاب کی آواز اٹھی۔ یہ ڈاکٹر اختر حسین رائے پوری جیسے فنکاروں کی بھی آواز تھی۔ زندگی کو اپنی ساری حقیقتوں میں پیش کرنے کا رجحان اردو افسانے پر اس طرح چھا رہا تھا کہ ہمارے بہت سے اچھے افسانہ نگاروں کو REALISTS کے اسی گروہ میں شامل کیا جاسکتا ہے، منٹو، بیدی، حیات اللہ انصاری، رشید جہاں، عصمت چغتائی، اوپندر ناتھ اشک، اختر اورینوی، سہیل عظیم آبادی، خواجہ احمد عباس، بلونت سنگھ، قدرت اللہ شہاب، انور، ہجرہ مسرور، خدیجہ مستور، ابوالفضل صدیقی، شوکت صدیقی، یہ طویل فہرست کبھی ختم نہ ہوگی۔ اپنے دور کے سیاسی اور سماجی مسائل کے علاوہ سماجی حقیقت نگاری کے جس خاص جزو پر ہمارے ادیبوں نے توجہ دی وہ جنسی حقیقت نگاری تھی۔ منٹو، عصمت چغتائی، متاثر مفتی اور عزیز احمد جنسی حقیقت نگاری سے اس طرح وابستہ ہو گئے کہ جنس کا موضوع ان کے لئے ایک OBSESSION سا بن گیا۔

عزیز احمد کی رائے میں (ترقی پسند ادب) ہمارے جنس نگار ڈی۔ ایچ۔ لارنس سے متاثر ہوئے ہیں بلکہ یہ کہ ان کی جنس نگاری ڈی، ایچ۔ لارنس کو ہضم نہ کر کے ایک کھٹے ڈکار کی صورت میں نمودار ہوئی ہے۔ مجھے عزیز احمد کی اس رائے سے اختلاف ہے۔ یہ نہیں کہ ہمارے ادیبوں نے ڈی۔ ایچ۔ لارنس کو پڑھ کر ہضم نہیں کیا بلکہ ادیبوں نے سماج کو یوں عریاں کرنا چاہا کہ ساری ڈھکی چھپی گندگی باہر آئے۔ ان کی تحریریں سماج کی اخلاقی قدروں اور پابندیوں اور ان سے منتج سماج کی گری ہوئی جنسی حالت پر بھرپور طنز تھیں۔ ڈی۔ ایچ۔ لارنس نے بھی سماج کی اخلاقی قدروں پر حملہ کیا تھا۔ اور انہیں ان بے جا پابندیوں اور مصنوعی قدروں اور سماجی انسان کی ریا کاریوں سے بے پناہ نفرت تھی۔ یہ نفرت ان کی گالز ورڈی پر تنقید سے ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن لارنس کا مقصد جنسی بے راہ وری اور گناہ کی زندگی پر تنقید نہیں تھی۔ بلکہ ایک صحت مند جنسی توازن کی تبلیغ۔ لارنس کی جنسی تحریروں میں جسمانی مظاہروں کے ساتھ ساتھ لطیف سے لطیف، نازک احساس کی عکاسی ہے اور جنس کی پیش کش میں، جوان کی نظر میں زندگی کی قوت ہے

لارنس جسمانی لذت کے ساتھ حسن، مسرت، روشنی، قوت اور امن کا احساس دلاتے ہیں۔ لارنس نے جنس کو ایک فلسفہ بنا لیا تھا، بلکہ ایک مذہب کا درجہ دے دیا تھا۔ انھوں نے خود کو اس کا پیغمبر گردانا اور اور آخر میں اس کے، جیسا کہ مڈلٹن مرے نے اپنی کتاب *SON OF WOMAN* میں لکھا ہے۔ صلیب زندہ شمار ہوئے۔

فطری جبلت اور فطری زندگی کے *PURITAN PROPHET* کی حیثیت سے شاید لارنس اور منٹو میں تھوڑی سی مناسبت ہو۔ اپنے آخری ڈرامے "اس منجھڑھاریں" میں منٹو نے لارنس کی "لیڈی چیئر لیئر لور" والی تھیم کا استعمال کیا ہے۔ لیکن یہاں بھی منٹو کا رویہ اور پیش کش ڈی۔ ایچ۔ لارنس سے مختلف ہے۔

عزیز احمد کی جنس نگاری فرانسیسی جنس نگاروں سے زیادہ مناسبت رکھتی ہے۔ تمازا مفتی نے مغرب کے جنسی ادب سے اثر نہیں لیا۔ بلکہ وہ براہ راست جنسی نفسیات کی طرف رجوع ہوئے۔

اس طرح کا خالص نفسیاتی افسانہ ہمارے ادب میں ایک انفرادی رجحان تھا۔ اور اس میں کوئی شک نہیں کہ تمازا مفتی نے بعض کامیاب نفسیاتی افسانے لکھے اور تحت الشعور کی بہت سی ڈھکی چھپی ان کہی حقیقتیں اجاگر کیں۔ لیکن ان کے بعض افسانوں، خصوصیت سے بعد کے افسانوں میں، مہربان بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ افسانہ ایک نفسیاتی کیس کے گرد بنا گیا ہے "آیا"، "ماتھے کا تل"، "مورا" اور "یہ دیوی" ان کے بہترین افسانے ہیں۔ ان میں نفسیات ایک زیریں حقیقت ہے اور ہلکے ہلکے نفسیاتی ٹچز کے ساتھ ہماری زندگی کی نازک اور سچی تصویریں کھینچی گئی ہیں۔

یوں انسانی نفسیات کی پیش کش ہمارے کئی ایک افسانوں میں ہوئی ہے۔ اور جنسی نفسیات کو منٹو اور عصمت چغتائی نے بھی کامیابی سے پیش کیا ہے۔ چنانچہ منٹو کے افسانوں میں "دھواں" "بلاؤز" اور "ٹھنڈا گوشت" وغیرہ جنسی نفسیات کی کامیاب مثالیں ہیں۔ اور عورت کے جنسی جذبے، جنسی اٹھان اور ارتقا اور نفسیات کو تو عصمت چغتائی سے بہتر کوئی ترجمان شاذ ہی مل سکے۔ عصمت نے بے باک و جرات سے عورت کو پہلی دفعہ اصل روپ میں پیش کیا تھا اور اسی لئے عصمت کو ہمارے ادب میں ایک خاص مقام حاصل ہے۔

عصمت پر کسی خاص مغربی ادیب کا اثر پڑا ہے کہ نہیں؟ یہ اندازہ مشکل ہے۔ غالباً پطرس یا مجنوں

گو رکھپوری نے لکھا ہے۔ کہ عصمت اپنے ڈراموں میں ہزار ڈشائے بہت متاثر ہیں اور اسی طرح کا
Witz طنزیہ مکالمہ انھوں نے استعمال بھی کیا ہے۔ لیکن جہاں تک ان کے افسانوں کا تعلق ہے (اور
اور عصمت سب سے پہلے افسانہ نگار ہی تھیں) کسی خاص اثر کا ان میں اظہار نہیں ہوتا، یہ الگ بات ہے
کہ وہ مغربی ادب میں جنسی حقیقت نگاری کے مجموعی طور پر متاثر ہوئی تھیں۔

آگے چل کر ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور نے بھی عصمت کی طرز اختیار کی۔ ہاجرہ مسرور، خدیجہ مستور اور
قرۃ العین حیدر کا ادبی پایہ عصمت چغتائی کے برابر نہیں ہے۔ لیکن ہاجرہ اور خدیجہ نے عصمت کی طرز کے
افسانوں میں بہت سے اضافے کئے۔ اور جنسی حقیقت نگاری سے ہٹ کر بھی انھوں نے اپنے موضوعات
کو وسعت دی اور معاشرتی حقیقت نگاری کے دوسرے پہلوؤں کی بھی اپنے افسانوں میں ترجمانی کی۔

جس طرح ہاجرہ اور خدیجہ نے عصمت چغتائی کی طرز اختیار کی قرۃ العین حیدر نے حجاب امتیاز علی
سے مطابقت محسوس کی اور پہلے پہل انھوں نے حجاب امتیاز علی کے رنگ میں افسانے لکھنے شروع کئے۔
حجاب امتیاز علی کے افسانے کچھ Gothic قسم کے پراسرار رومان ہوا کرتے تھے اور فینٹسیاں، یہ
فینٹسی کا عنصر اب بھی قرۃ العین کی تحریروں میں پایا جاتا ہے۔ لیکن بعد میں انھوں نے درجنیا وولف کا
انداز اختیار کر لیا ہے (چونکہ یہ بات، کہ قرۃ العین کا اندازہ درجنیا وولف کا ہے، سب سے پہلے میں نے
ہی کہی تھی اس لئے واضح کر دوں کہ یہاں قرۃ العین کا درجنیا یا درجنیا وولف کی ادبی حیثیت سے تقابل مقصود
نہیں اور نہ یہ مناسبت ان معنوں میں لی گئی ہے جیسے منٹو کے متعلق کہا جائے کہ منٹو سو پاساں ہے۔ یا
احمد علی کے متعلق کہ ان کے ہاں کافکا کی سی گہری رمزیت پائی جاتی ہے۔ میرا مطلب صرف یہ ہے کہ قرۃ العین
نے شعری طور پر درجنیا وولف کا اثر قبول کیا ہے)

ظاہری فارم کی حد تک قرۃ العین کی درجنیا وولف سے مناسبت ہے، مافیہ کی نہیں، درجنیا وولف
میں وہ ادبی قابو، اور توازن، بدرجہ اتم موجود ہے۔ بروقت اور جگہ اور حیثیت کی پابندیوں کو توڑنے کے بعد
لازمی ہے۔ قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں یہ مکمل ادبی قابو اور توازن نہیں ہے۔

ای۔ ایم۔ فارسٹر نے کہا ہے کہ زندگی فکشن میں درسطحوں میں پیش ہوتی ہے ایک LIFE IN TIME
دوسری LIFE IN VALUES جب وقت کے تسلسل کو توڑا جائے تو VALUES بڑے اور ذہنی ہونے
چاہئیں۔ جیسے جوائس نے جب وقت اور زمانے کی حدیں توڑ دی تھیں۔ تو کئی علوم اور کائناتی اصول اپنی

تخلیقات میں سمیٹ لئے تھے۔ قدیم کلاسیکی ادب اور قدیم تہذیبوں کی — MYTHOLOGY کو موجودہ زمانے میں ڈھالا تھا۔ پر دست نے اپنے کھوئے ہوئے اور پھر پائے ہوئے وقت میں موجودہ زمانے کا شعور سمیٹ لیا۔ اور ورجینا وولف نے وقت کے ایک ایک لمحے کو وقعت اور تکیل بخشی۔

قرۃ العین کے ہاں زندگی کی بڑی حقیقتوں اور اقدار کا اور زمانے کا کوئی گہرا شعور نہیں بلکہ ایک — ADOLESCENCE کی سی رومانی آئیڈلیزم اور اس سے منتج ڈز الوژن اور رومانی شکست خوردگی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین کی اگر کسی نے نقل کی تو وہ عموماً جذباتی قسم کی ADOLESCENT لڑکیوں نے۔ اور انھوں نے قرۃ العین کی طرزِ تحریر کی بعض خاص خوبیوں کو چھوڑ کر قرۃ العین کے افسانے کو اپنی بالکل BARE شکل میں اپنا یا جس میں ایک ہی طرح کے رومانی ماحول میں ازلی رومانی تثلیث ہوتی ہے۔ سوائے جیلانی بانو کے جو آج کل ایک اچھی افسانہ نگار کی حیثیت سے ابھری ہیں اور جنھوں نے ایک افسانہ اس طرز میں آنا ہی اچھا لکھا ہے جتنا کہ قرۃ العین کا۔ یہ الگ بات ہے کہ اس افسانے میں بھی جیلانی بانو کا رویہ قرۃ العین کے برخلاف ترقی پسند ہے اور جیلانی بانو اپنی دوسری تحریروں میں ہاجرہ مسرور اور خدیجہ مستور سے زیادہ قریب ہیں۔

قرۃ العین کا طرز گو مغربی ادب سے مستعار تھا۔ لیکن اردو کے لئے نیا تھا۔ اور اس نئے انداز میں ایک سنگتگی اور جاذبیت تھی۔ لیکن اس انداز کے اردو افسانے میں ارتقا کے جو امکانات تھے۔ انہیں بعض نئی لکھنے والیوں کی اس سستی تقلید نے ختم کر دیا لیکن اس سے زیادہ افسوس کی بات یہ ہے کہ قرۃ العین جو ایک سطح پر آ کر رک گئیں اور اپنے آپ کو یوں دھرانے لگیں کہ انکے بیشتر افسانے اور ناول بھی ایک دوسرے کے RE-HASH معلوم ہونے لگے ایک

ہی سی فضا، ایک ہی ماحول، ایک ہی سے کردار جو ایک ہی طرح کی باتیں کرتے اور ایک ہی انداز میں سوچتے ہیں۔ ورجینا وولف کے ہاں یہ ہمیشہ کی یکسانیت کا احساس نہیں ہے۔ وہ اپنے کرداروں کا فرق احساسات اور موڈ کے نازک فرق کے ذریعے واضح کر دیتی ہیں۔ ورجینا وولف کا اسلوب ایک ایسا شفاف اور زحیٰ ادبی آلہ ہے جو حس کے ہلکے سے ہلکے ارتعاش کو پکڑ سکتا ہے۔ اسی طرح ان کی تخلیقات میں بھی تنوع ہے۔

چنانچہ ان کی دو بہترین اور نمائندہ تخلیقات THE WAVES اور TO THE LIGHTHOUSE ایک دوسرے سے بالکل الگ چیز ہیں۔

بہر حال اردو افسانے میں ایک نیا طرز لے آنا بجلے خود قابلِ قدر ہے۔ اور قرۃ العین کے طرز کی ہیئت اس لحاظ سے بھی ہے کہ گودہ خود ایک محدود دائرے میں گھری رہ کر اس کی وسعت اور امکانات کا پورا فائدہ نہیں اٹھا سکی ہیں اور کوئی بڑی تقسیم انھوں نے پیش نہیں کی ہے۔ لیکن انھوں نے دوسروں کے آگے ایک نئی راہ کھول دی ہے۔ اور ممکن ہے کوئی زیادہ پڑھا لکھا ادیب جس نے بڑے ادب اور کلاسیک کو پوری آگاہی سے سمجھا ہو۔ اور اپنے اندر جذب کے سہوئے ہو۔ اور جس کی INTELLECT زیادہ پختہ اور گہری ہو، اس طرز میں کوئی بڑی تخلیق پیش کر سکے۔

گو مغرب کے کئی ادبی رجحان اور تحریکیں ہمارے نئے ادب اور خصوصیت سے افسانے پر اثر انداز ہوئیں۔ لیکن ہمارے ادب میں یہ مختلف رجحان الگ الگ مجموعی تحریکوں کے طور پر نہیں اُبھرے بلکہ ہمارے چند منفرد شعوری فن کاروں نے انہیں پنانے کی کوشش کی یا کم از کم ان رجحانوں کے زیر اثر چند تجربے کئے۔ یہ بات خصوصیت سے داخل رجحانات کے بارے میں کہی جاسکتی چنانچہ رمزیت ہائے ان کمال مجموعی تحریک نہیں بنی اور اس کا واحد اور واقع نمائندہ احمد علی ہی رہے شعور کی رو عسکری ہی ہے وابستہ ہو گئی اور سرریزم میں احمد علی کی پہلی کوششوں کے بعد شاذ ہی کسی نے کوئی تجربہ کیا۔

اظہاریت میں البتہ دو تین ادیبوں نے خاصے تجربے کئے۔ ایکسپریشنزم، اظہاریت یا باطن نگاری ایک قسم کی ذہنی کیفیات اور تصورات کا اظہار ہے، یہ جوائس یا پروست کے شعوری تسلسل سے مختلف چیز ہے۔ اظہاریت میں ذہن خاص قسم کے تصورات دیکھتا ہے۔ جو دیکھنے والے کو دنیا کے حقائق سے دور لے جاتے ہیں۔ اس سکول کا نظریہ یہ ہے کہ فن کار کو اپنے انفرادی محسوسات کا اظہار کسی ظاہری وسیلے سے کرنا چاہیئے۔ اطاوی مصنف پرانہ یلو اس سکول کا سب سے بڑا حامد ہے۔ اس سکول کے مقلد کہتے ہیں کہ روپے کے اصول اور نظریے ان کے آرٹ کی صحیح تشریح کرتے ہیں۔ لیکن کروپے کے لئے ایکسپریشن فن کار کے ذہن میں آمد ہے۔ آرٹ کی نظر جب کسی چیز یا واقعہ کو دیکھتی ہے تو اس کا تاثر ذہن میں قائم ہو جاتا ہے۔ اس تاثر کو احساس، وجدان اور تخیل ذہن ہی میں ایک خوبصورت شکل دے دیتے ہیں۔ اور یہی اندرونی اظہار ہے۔ لیکن فن کار اس خوبصورت ذہنی تخلیق کو جسمانی شکل دے کر دائمی بنانا چاہتا ہے۔ ایکسپریشنزم ایک غیر معمولی ذہنی کیفیت کی عکاسی ہے جس میں ذہن ایسی عجیب تصویریں دیکھتا ہے

حقیقت میں موجود نہ ہوں۔ بلکہ اسے ایک خواب سحر میں نظر آتی ہوں۔ چنانچہ عزیز احمد کے "جھوٹا خواب" میں اظہارِیت ہے۔ نفسیاتی تجربہ میں خواب بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔ کیونکہ خواب ایک خالص نفسی کیفیت ہے جس میں ہمارے تحت الشعور کو بیدار کر کے واقعات دکھائے جاتے ہیں۔ ایسے واقعات جو بیداری میں دکھائی نہیں دیتے۔ عزیز احمد کے جھوٹے خواب کے علاوہ فادات پران کے افسانے "کالی رات" میں شدید بیماری کی حالت میں ایک ہزانی تصویر اور — HALUCINATION ہے جس کے ذریعے انسان کی افتاد دکھائی گئی ہے۔ منٹو کا تازہ افسانہ "فرشتہ" بھی جس میں شدید بھوک، ذہنی پریشانیوں اور بیماری کے دوران ایک کردار موت سے قریب پہنچ جاتا ہے۔ ایک بھیاںک۔ "ذہنی تصویر" ہے۔

حیات اللہ انصاری، جنہوں نے حقیقت نگاری میں "آخری کوشش" جیسا شاہکار پیش کیا تھا۔ اپنی دو ایک تازہ تحریروں میں اظہاری اور رمزی طرز اختیار کیا ہے۔ چنانچہ "ماں بیٹا" اور "شکر گزار آنکھیں" میں "ماں بیٹا" میں تو خارجی حقیقت نگاری کے ذریعے ہی ایک رمزی — SIGNIFICANCE پیدا کی گئی ہے۔ لیکن "شکر گزار آنکھیں" میں ایک شدید باطنی انفعالی کیفیت ہے جس میں ایک قاتل اپنی طرف اٹھتی ہوئی دو "شکر گزار آنکھیں" کو اپنے جسم اور گوشت پر کاٹ رہا تھا ہے۔ یہ "شکر گزار آنکھیں" اس کے جسم پر بے شمار زخم بن کر اسے اذیت دیتی ہیں۔ اپنے سینے پر یہ زخم کاٹھکرا اور اپنے آپ پر کاری ضربیں لگا کر وہ اپنے گناہ کا کفارہ ادا کرتا ہے۔ یہ سرخ نشان اس کی روح میں اسی طرح گردش کرتے ہیں۔ جیسے ہتھوڑوں کے سرخ نشان پادری کی روح میں، اور ان زخموں سے اس کی روح کو ایک سکون ملتا ہے۔

ہمارے ہاں اظہاریت کی سب سے کامیاب پیش کش جاوید اقبال کے تشلیچوں میں ہوتی ہے خصوصیت سے پیغمبر "میں معصوم گناہ اور گناہ کے امکان اور ترغیب کے باوجود انسان کی اذلی معصومیت اور ملائکانہ پاکیزگی کی بڑی مکمل اظہاری تصویر ہے۔

خود وجودیت مابعد جنگ کی سب سے تہلکہ مچا دینے والی تحریک ثابت ہوئی، گو یہ فرانسیسی ادیبوں تک ہی محدود رہی۔ اس تحریک کا منبع بھی فلسفہ تھا۔ کیر کے گارڈ کے فلسفے سے شروع ہو کر وہ ادب میں سائر کے ذریعے آئی۔ لیکن سائر کا خود بھی فلسفے اور ادب دونوں سے تعلق تھا۔ لہذا انھوں نے بڑی کامیابی سے اس فلسفے کو ادب میں پیش کیا۔ خصوصیت سے اپنے ڈراموں میں۔ جہاں تک نکلشن کا سوال

ہے۔ میرے خیال میں کاموں اور سمون دہوارنے خود وجودیت کے فلسفے کو کہیں زیادہ بہتر طریقے پر اپنے تاویلوں میں سمودیا ہے۔

ہمارے ہاں شاں پال سارتر اور ادب میں ان کے فلسفہ خود وجودیت پر تنقید میں تو خوب نظر آتی بحث چل لیکن تخلیقی ادب پر اس تحریک کا کوئی خاص اثر نظر نہیں آتا۔ انتظار حسین نے البتہ "چاند گہن" میں ایک ایسی انفعالی کیفیت کی عکاسی کی ہے۔ جو سارتر کے NANSEA سے بہت مشابہ ہے، LANANSEA اب بھی سارتر کا بہترین ناول تصور کیا جاتا ہے۔ لیکن اس انفعالی کیفیت سے نکل کر ایک نیا وجود کیسے اپنے آپ کو — ASSERT کرتا ہے؟ یہ اس ناول میں اتنا واضح نہیں ہے جتنا کہ سارتر کے شاندار ڈرامے THE FLIES میں جس کی تقسیم مشہور یونانی اور سٹس والی تقسیم ہے۔

ہمارے ہاں ایک اور طرح کا افسانہ، جو کسی تحریک یا رجحان کے تحت نہیں آتا، لیکن جو افسانے کی ترقی یافتہ اور بالکل نئی شکل ہے، تیسرے بعد کا افسانہ ہے۔ تینوں بعد کے معنی ہیں لمبائی، چوڑائی، اور گہرائی۔ یعنی وہ بات جو بڑے سے بڑے کینوس پر تصویر میں بھی پیدا نہیں ہو سکتی ایک ایسی تراشیدہ شبیہ کے ذریعے ظاہر ہو سکتی ہے، جسے کسی زاویوں سے دیکھا جاسکے۔ چنانچہ کرشن چندر کے "ان داتا" میں ایک موضوع، یعنی بنگال کے قحط پر مختلف زاویوں سے روشنی ڈال گئی ہے، ایک غیر ملکی سفیر کی اس المیہ سے بے اعتنائی طوفان سے دور ساحل پر کھڑے طبقوں کی جھوٹی ہمدردی اور آخر میں خود اس انسان کا المیہ جو اس طوفان سے گزر رہا ہے۔ سارے پہلوؤں کو مکمل طور پر — EXHAUSTIVE بنانا تقریباً ناممکن ہے۔ کیونکہ ہر پہلو سے کوئی اور پہلو نکل آتا ہے۔ لیکن یہاں یہ بات ہے کہ ایک ہمہ گیر اور وسیع سے وسیع تر دائرے میں ایک مسئلے کو گھیرا جاسکتا ہے۔ "ریپک راگ" میں جنس و محبت سے متعلق کئی مختلف رویے ہیں۔ جو مترازی بھی ہیں اور تضاد بھی ہیں۔ اور یہ رویہ اتنے ہی

مختلف اور متضاد ہو سکے۔ ہیں جتنی کہ آسانی سیرت پیچیدہ ہے۔ "ان داتا" اور "ریپک راگ" میں ناویے مختلف ہیں۔ لیکن زمانہ ایک ہے "زیریں تاج" میں زمانے مختلف ہیں۔ جن میں ایرانی عورت کو مختلف شبیہوں میں پیش کیا گیا ہے۔ لیکن "مکان" ایک ہے۔

"مدن سینا اور صدیاں" اور "میگھ ملہار" میں زماناں اور مکانات دونوں کی وسعتوں کو سمیٹنے کی کوشش ہے۔ قدیم سے قدیم زمانے سے لے کر موجودہ زمانے تک، یعنی صدیوں کا فاصلہ، اور دنیا کے مختلف

ملکوں اور قوموں اور بڑی بڑی قدیم تہذیبوں اور مذہبوں کے مشترکہ اور متضاد عناصر کو یکجا کرنے کی سعی۔ عزیز احمد کے افسانے میں مرکزی تھیم "عاشق"، معشوق اور رقیب" کی تثلیث ہے۔ اور دیتال کا وہ اذلی سوال "ان تینوں میں فیاض کون ہے؟" یہاں مختلف ملکوں کی پرانی مشہور داستانیں ہیں اور داستان گوئی کے ساتھ تاریخ اور تحقیق کا امتزاج۔

"میگھ ٹھہار" کی مرکزی تھیم موسیقی کا سحر اور فن کار کی حیاتِ جادو دانی ہے۔ بنیاد ہی دنیا کی قدیم تہذیبوں کی مائی تھالوجی پر رکھی گئی ہے۔ جہاں کہیں مائی تھالوجی سے تھوڑا سا گریز کیا ہے۔ وہاں میں نے انجیل، عیسائی رمزیت اور سچر، درجل اور ملٹن کے مٹلے سے ٹچر دیئے ہیں۔ جن کی داستان سے مناسبت ہے۔ اور آخر میں آرفیوس، یوریلین اور نارسائیسس کی یونانی مٹھا ایک ایرانی رومان میں دھرائی گئی ہے۔ جیسا زمانے کا ہے۔ افسانے کے دوسرے حصوں سے ہم آہنگی پیدا کرنے کے لئے اسے بھی اسطوری ٹون دیا ہے۔

روایاتی تصور کے مطابق اسطوری حقیقت مادی حقیقت سے کہیں گہری ہوتی ہو گی۔ مبہم ہوتی ہے۔ اور مٹھ میں ہمیشہ کوئی گہرے معانی پوشیدہ ہوتے ہیں۔ اور بظاہر سادہ اور حسین — LEGENDS کسی آفاقی حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔

ہمارے افسانے کا دائرہ ہر لحاظ سے وسیع ہے۔ ٹیکنیک، رجحان، موضوع و مواد، ہر اعتبار سے ہمارا افسانہ متمول اور متنوع ہے۔ اگر معاشرتی حقیقت نگاری میں "آخری کوشش" (حیات اللہ انصاری) کلیاں اور کلنٹے (اختر اور نیوی) اور زندگی کے موڑ پر "کرشن چندر" کے سے شاہکار ہیں تو رمزیت میں قید خانہ (احمد علی) کا سانہایت گہرا اور مکمل افسانہ۔ ایک طرف "بابو گوپی ناتھ" (منٹی) اور "حرام جادی" (مکری) کے سے انفرادی افسانے ہیں۔ تو دوسری طرف "اندی" (غلام عباس) کا سماجی افسانہ ایک طرف بلونت سنگھ کے "زنگ" کا ساہلکا پھلکا نازک افسانہ ہے۔ جس میں محض رنگوں سے امتزاج اور تبدیلی کے ذریعے مختلف چھوٹے چھوٹے تاثرات یکجا کئے گئے ہیں۔ اور قدرت اللہ شہاب کا "ٹلاش" جس میں صرف ایک موڑ کی گرفت ہے تو دوسری طرف تینوں بعد کے افسانے "ان داتا" مدن سینا اور صدیاں اور میگھ ٹھہار جو ایک وسعت و گہرائی، عظمت و شان اور ایک COLASSUS کا احساس دلاتے ہیں۔ ان افسانوں کو پڑھ کر کون کہہ سکتا ہے کہ ہمارا افسانہ کسی بھی لحاظ سے مغربی

افسانے سے پیچھے رہ گیا ہے ؟

امریکہ کے اس دور کی ایک بہت ذہین اور موہنا افسانہ نگار یوڈورا ولٹی افسانے پر اپنے ذاتی انفرادی تاثرات بیان کرتے ہوئے کہتی ہیں ”ہر افسانے میں ایک جستجو ہوتی ہے، ہر افسانے کی اپنی ایک فضا ہوتی ہے۔ افسانے آسمان پر بکھرے ہوئے تاروں کی طرح ہیں۔ جن پر اپنے وزن کو الگ الگ مرکوز کیا جائے تو ہمیں یہ احساس ہوگا کہ ان میں سے ہر ایک کی اپنی ایک الگ دنیا ہے۔ اور ہر ایک کی اپنی ایک الگ روشنی ہے۔ ان میں سے بعض ستاروں کی طرح ساکت و جامد ہوتے ہیں۔ بعض سیاروں کی طرح اپنے اپنے دائروں میں گھومتے ہیں۔ بعض شہابِ ثاقب کی طرح اچانک شعلہ زن ہوتے ہیں۔ اور اپنے پیچھے روشنی کی ایک لکیر چھوڑ کر غائب ہو جاتے ہیں اور بعض مدارِ ستاروں کی طرح ہیں جو اصلی ستارے کو مرکزی روشنی کے علاوہ ایک ہی کہانی اپنے جلو میں لئے ہوتے ہیں۔ جو مدارِ سیارے کی دم کی طرح بہت پیچھے تک اپنی روشنی چھوڑتی ہے۔“

ہمارے افسانوں میں بھی یہی نوع ہے۔ اور یہ مغربی ادب سے ضرور متاثر ہوا ہے۔ اس نے نہ صرف مغربی افسانے کو اپنے اندر جذب کر لیا ہے، بلکہ اپنی اُچھ اور انفرادیت کا بھی مظہر ہے۔ یہ ہماری اپنی قومی زندگی کا نمائندہ ہے۔ اس میں ہمارے اپنے مسائل پیش ہوتے ہیں خواہ وہ معاشرتی ہوں، یا معاشی یا جنسی یا سیاسی۔ آج ہمارا افسانہ اتنا ترقی یافتہ ہے کہ وہ مجموعی طور پر کسی بھی مغربی ملک کے افسانوی ادب کے مقابلے میں فخر سے پیش کیا جاسکتا ہے۔

کہانی میں ہمجان پسندی

مولانا صلاح الدین احمد

انیسویں صدی کے نصف اول میں جب اردو نثر نگاری کی ابتداء ہوئی تو ازبکہ اردو عوام کی زبان تھی اس لئے قدرتی طور پر پہلے پہل اس میں وہی چیزیں لکھی گئیں جو عوام میں مقبول ہو سکتی تھیں عوام کی روزمرہ زندگی ایک بے رنگ تسلسل کا دوسرا نام ہے۔ اور ہمارے ہاں تو خواص کی زندگی بھی اس سطح سے چنداں بلند نہیں ہوئی اس لئے ہم غیر شعوری طور پر ذہن کی ایسی کیفیتوں کے جویاں رہتے ہیں جن سے ہمارے جذبہ عجائب پسندی کی تسکین ہو سکے اور جو بھی وقتی طور پر روزمرہ کی بے کیفیتوں سے نکال کر ایک جوش پرور اور ہمجان انیگز فضائیں پہنچا دیں چنانچہ ہمارا افسانوی ادب نے بھی حیرت انگیز داستانوں کے روپ میں جنم لیا اور پھر یہ داستانیں ایسی پروان پڑھیں کہ بیسویں صدی کے آغاز تک جس جھلے آدمی کو ان کی سترہ سترہ جلدوں پر عبور نہیں ہوتا تھا، اسے پڑھا کھا نہیں سمجھا جاتا تھا داستانوں کا یہ زور کم و بیش ایک سو سال تک قائم رہا، یہاں تک کہ ناول اور ترقی یافتہ طویل افسانے کی نمود نے عوام کی توجہ اور دلچسپی ایک حد تک ان سے چھین لی۔

پڑھنے والوں کی ہمجان پسندی ہمارے اولین افسانہ نگاروں کے فن پر یہاں تک غالب تھی کہ وہ اپنے کرداروں کو عام انسانی صفت سے متصف نہیں ہونے دیتے تھے بلکہ ان کے بیشتر کردار فوج انسانی ہی سے خارج ہوتے تھے، مکہ ہر نگاہ اور افسانہ ساز جذبات کے لحاظ سے انسانی ہی لیکن تخلیقی اور اعمال کے اعتبار سے غیر انسانی تھے پس جب ان کے ترکیبی عناصر کی یہ صورت تھی تو کارناموں کا کیا پوچھنا ہے وہ جتنے بھی غیر العقول ہوتے، جائز تھا یہی وجہ ہے کہ محض جذبات کی ہم آہنگی کا سہارا لے کر پڑھنے والا ان کی غیر معمولی حرکات سے بدرجہ غایت لطف اندوز ہوتا تھا اور اسے اپنی بے کیف زندگی سے ایک عارضی فرار کا ذریعہ بناتا تھا پھر خالص پریوں اور جتوں کے قصوں کے علاوہ ایسی داستانیں بھی لکھی گئیں جن میں ہیرو انسان اور ہیروئن جن ہوتے تھے اور ازبکہ ان کے لکھنے والے جن نہیں بلکہ انسان تھے، اس لئے ان کی تار و پود میں نسلی عصبیت اپنے پورے

اور جس سے ہماری داستانیں ممتاز اور معمور تھیں اس لئے ناول کے دوسرے دور میں متعدد ایسی تصانیف ملتی ہیں جن کا انداز سنسی پیدا کرنے والے ناولوں سے یکسر مختلف تھا لیکن یہ امر تسلیم کیے بغیر کوئی چارہ نہیں کہ ہمارے بعض اولیٰ درجے کے مصنفین نے بھی اپنی اکثر تخلیقات میں عوام کے اس نیم تربیت یافتہ ذوق کی پرورش کرنے میں پورا حصہ لیا۔

سیکیم محمد علی، منشی عبدالغفور اور مولانا عبدالعلیم شہر ناول نگاروں کے اسی زمرے سے تعلق رکھتے ہیں۔ شہر نے تو تاریخی ناولوں میں بھی بیجان آفرینی کا کوئی موقع ہاتھ سے جانے نہیں دیا لکھنؤ میں بیٹھ کر انھوں نے زوال بغداد جیسا ناول لکھا جس کا پس منظر تمام ترقی پسند سنسی نزاع کا حال ہے اور پھر اس میں جو حصہ انھوں نے حسن و عشق کے معاملات اور عیاروں کے کارناموں کے لئے مخصوص کر دیا وہ سنسی خیز اور بیجان آفرینی کی ایک بہت کامیاب اور نمایاں مثال ہے۔ فلور فلورنڈا، مقدس نازنین، حسن بن صباح، حسن کا ڈاکو، دکش اور اسرار دو بار حرام پور، بھی اسی نوع کی تخلیقات ہیں۔ جس زمانے میں ہمارے ہاں ناول نگاری کا آغاز ہوا اسی زمانے میں دکنورین سہد کے بعض بیجان پسند انگریز ناول نگاروں کی تصانیف بھی ترجمہ ہو کر اردو میں نمودار ہوئیں ان میں رینالڈس کی تخلیقات نے عوام کی پسندیدگی میں بڑا دخل حاصل کیا اور مرزائی لندن اور کورٹ آف لندن کے نمونے پر اسرار و جرائم کے بہت سے سلسلے اردو میں لکھے گئے ان میں تراجم بھی تھے اور طبعاً وہ بھی اردو جنس بھی جسے اپنائی ہوئی یا مختار کا نام دیا جاتا ہے۔ نظر عمر کی نیلی چھتری سے لیکر مرزائی آف خاکی تک ہر درجے کے اچھے بُرے امراری اور جاسوسی ناول اس سلسلے کی زینت بنے اور اگر آج سے پچاس ساٹھ برس پیشتر عمر و عیار ہمارے بزرگوں کی توجہ بالست عالیہ کا مرکز تھا تو آج اس کا جدید ایڈیشن بہرام یا شر لاک جو مرزا کی طرح ہمارے ہم عصروں کی دلچسپیوں کا محور ہے۔

ناول کا دور ہمارے ہاں بہت جلد ختم ہو گیا اور منشی پریم چند نے ایک حد تک منہم چندر اور طاہر سلطان سے متاثر ہو کر اردو میں مختصر ناول کی بنیاد ڈالی۔ پریم چند کے افسانے آج تک اردو ادب میں یادگار ہیں اور میرا خیال ہے کہ ابھی بہت دنوں تک ان کی استاد کی کا ڈنکا بجتا رہے گا اگرچہ جس ڈھنگ کا واقعاتی افسانہ وہ لکھتے تھے، اسے اب ادب کے ترقی پسند حلقوں میں پہلے کی سی مقبولیت حاصل نہیں رہی۔ ہمارے ذہنی افق کی توسیع اور فکر کی بدلتی ہوئی کیفیتوں نے افسانے میں پلاٹ کی نسبت کردار کے نفسیاتی پہلو کی تعبیر کو زیادہ اہم بنا دیا ہے اور پڑھنے والوں کی ایک خاصی بڑی تعداد اب افسانے میں سنسی یا بیجان کی بجائیں نہیں رہی اگرچہ اس کے بدلے وہ ایک اور چیز سے بدرجہ نایت متاثر ہے اور میرا خیال ہے کہ اپنے تاثر کے لحاظ سے یہ چیز بیجان پسندی سے بہت زیادہ مختلف نہیں میرا اشارہ ہمارے بعض جدید مصنفین کی بغاوت پسندی کی طرف ہے لیکن اس سے پہلے کہ ہم اس جدید رجحان کا جائزہ

لیں، ہمیں یہ دیکھنا ہے کہ پریم چند اور اس سے متاثر ہونے والے مصنفین کی تخلیقات میں ہیجان پسندی کے رجحان کو کہاں تک دخل تھا جہاں تک میں نے غور کیا ہے پریم چند نے پلاٹ کے تیج و خم سے پورا پورا فائدہ اٹھایا ہے اور افسانے میں ڈرامائی کیفیت پیدا کرنے سے کہیں گریز نہیں کیا بلکہ ایک طرح سے یہ ان کی تکنیک کا ایک لازمی عنصر تھا ان کا وہ افسانہ بھی جسے ہمارے ترقی پسند دوست جدید رجحانات کا آئینہ دار ہونے کے لحاظ سے بار بار پیش کرتے ہیں یعنی کفن و اطفالی پہلو سے ہیجان پسندی کا ایک بہت اچھا نمونہ ہے یہی حال کم دبش ان کے دیگر افسانوں کا ہے یہ بات اور ہے کہ ان کی ہیجان پسندی نے عموماً نہایت پاکیزہ صورت میں اختیار کی ہیں مثلاً حج اکبر کو لیجئے، ننھے نصیر کی دایہ عباسی اس کی امی شاکرہ کی روز روز کی جھڑکیوں اور طعنوں سے تنگ کر صابر حسین کی ملازمت ترک کر دیتی ہے لیکن اس کا دل بچے میں پڑا رہتا ہے ادھر بچہ بھی اس کے ہر کے میں ادا اس سے مغوم اور مغوم سے بیمار اور بیمار بھی ایسا ہوا کہ جان کے لالے پر گئے ہزار علاج معالجہ کیا مگر افادہ نہ ہوتا تھا شاکرہ آخر ماں تھی اگرچہ شکست پندار اس کے لئے ایک صدمہ عظیم تھی لیکن مانتا کی طغیانی ہر احساس کو خس و خاشاک کی طرح بہا کر لے جاتی ہے آخر اس نے خود ہی صابر حسین سے التجا کی کہ عباسی کو ملاؤ مگر کرشمہ قدرت دیکھئے کہ صابر حسین جب ڈھونڈتے ڈھونڈتے عباسی کے گھر پہنچے ہیں تو وہ بعض عطل والوں کے ساتھ اسی دن صبح پر روانہ ہو گئی تھی گھر کا دروازہ مقفل تھا اور بیٹی کی گاڑی چھوٹنے میں فقط چند منٹ صابر حسین بدحواس ہو کر اسٹیشن کی طرف بھاگے اور اب آگے کا ماجرا مصنف کے اپنے الفاظ میں سنئے :

”یہ ایک اس نے صابر حسین کو بائیسکل لئے پلیٹ فارم پر آتے دیکھا ان کا چہرہ اترا ہوا تھا اور کپڑے تر تھے وہ گاڑیوں میں جھانکنے لگے عباسی بعض یہ دکھانے کے لئے کہ میں بھی سچ کرنے جا رہی ہوں گاڑی سے باہر نکل آئی صابر حسین اسے دیکھتے ہی لپک کر قریب آئے اور بولے ”کیوں عباسی تم بھی حج کو چلیں“ عباسی نے فخریہ انکسار سے کہا ”ہاں۔ یہاں کیا کروں؟ زندگی کا کوئی ٹھکانہ نہیں معلوم نہیں کب آنکھیں بند ہو جائیں خدا کے یہاں منہ دکھانے کے لئے بھی تو کوئی سامان چاہیئے نصیر میاں تو اچھی طرح سے ہیں؟ صابر: اب تو تم جا رہی ہو۔ نصیر کا حال پوچھ کر کیا کر دو گی اس کے لئے دما کرتی رہنا عباسی کا سینہ دھڑکنے لگا گھبرا کر بولی ”کیا دشمنوں کی طبیعت اچھی نہیں ہے؟“

صابر حسین: ”اس کی طبیعت تو اسی دن سے خراب ہے جس دن تم دہلی سے نکلیں کوئی دو ہفتے تک وہ شب و روز اتنا آنا کی رٹ لگاتا رہا اور اب ایک ہفتے سے کھانسی اور بخار میں مبتلا ہے ساری دوائیں کر کے ہار گیا۔ کوئی نفع ہی نہیں ہوتا۔ میں نے امداد کیا تھا چل کر تمہاری مدت سماجت کر کے لے چلوں کیا جانے تمہیں

دیکھ کر اس کی طبیعت سنبھل جائے لیکن تمہارے گھر پر آیا تو معلوم ہوا کہ تم حج کرنے جا رہی ہو۔ اب کس منہ سے چلے کو کہوں۔ تمہارے ساتھ سلوک ہی کون سا اچھا کیا تھا کہ اتنی جرات کر سکوں اور پھر کارِ ثواب میں رخنہ ڈالنے کا بھی خیال ہے۔ جاؤ۔ اس کا خدا حافظ ہے حیات باقی ہے تو صحت ہو ہی جائے گی۔ ورنہ مشیتِ ایزدی سے کیا چارہ؟

عباسی کی آنکھوں میں اندھیرا چھا گیا سامنے کی چیزیں تیرتی ہوئی معلوم ہوئیں دل پر ایک عجیب دشت کا غلبہ ہوا۔ دل سے دعا نکلی "اللہ میری جان کے مددگار میرے نصیر کا بال بیکانہ ہو" رقت سے گلہ بھر آیا خیال آیا میں کیسی سنگدل ہوں۔ پیارا بچہ رو رو کر ہکانہ ہو گیا اور میں اسے دیکھنے تک نہ گئی۔ شاکرہ بد مزاج سہی، بد زبان سہی، نصیر نے میرا کیا بگاڑا تھا؟ میں نے ماں کا بدلہ نصیر سے لیا یا خدا میرا گناہ بخشو۔ پیارا نصیر میرے لئے ہڑک رہا ہے اس خیال سے عباسی کا کلیجہ مسوس اٹھا اور آنکھوں سے آنسو بہ نکلی، مجھے کیا معلوم تھا کہ اسے مجھ سے اتنی محبت ہے ورنہ شاکرہ کی جوتیاں کھاتی اور گھر سے قدم نہ نکالتی۔ آہ! نہ معلوم بچارے کی کیا حالت ہے۔ انداز دشت سے بولی "دودھ تو پیتے ہی نا؟"

صابرہ: "تم دودھ پینے کو کہتی ہو اس نے دودھ سے آنکھیں تک تو کھولیں نہیں۔"

عباسی: "یا میرے اللہ۔ ارے ادنیٰ قلی! بیٹا اس کے میرا اسباب گاڑی سے اتار دے۔ اب مجھے حج کی نہیں سوچتی۔ ہاں بیٹا جلدی کر یہاں دیکھئے کوئی یکہ کر لیجئے" یکہ روانہ ہوا۔ سامنے مڑک پر کئی بگھیاں کھڑی تھیں گھوڑا آہستہ آہستہ چل رہا تھا عباسی بار بار جھنجھلاتی تھی اور یکہ بان سے کہتی تھی بیٹا جلدی کر۔ میں تجھے کچھ زیادہ دے دوں گی۔ راستے میں مسافروں کی بھیڑ دیکھ کر اسے نعت آتا تھا اس کا جی چاہتا تھا گھوڑے کے پر لگ جاتے لیکن صابر حسین کا مکان قریب آ گیا تو عباسی کا سینہ زور سے اچھلنے لگا۔ بار بار دل سے دعا نکلتی مگی خدا کرے سب خیر و یافیت سے ہو۔"

یکہ صابر حسین کی گلی میں داخل ہوا۔ دشت عباسی کے مکان میں روکنے کا آواز آئی۔ اس کا کلیجہ منہ کو آگیا سر تورا گیا معلوم ہوا دریا میں ڈوبی جاتی ہوں۔ جی چاہا یکہ سے کوڈ پڑوں مگر ذرا دیر میں معلوم ہوا کہ عورت میکہ سے جدا ہو رہی ہے۔ تسکین ہوئی۔

آخر صابر حسین کا مکان آ پہنچا۔ عباسی نے ڈرتے ڈرتے دروازے کی طرف تাকা۔ جیسے کوئی گھر سے بھاگا ہوا یتیم لڑکا شام کو جھوکا پیا سا گھر آئے اور دروازے کی طرف بھی ہوئی نگاہ سے دیکھے۔ کہ کون بیٹھا تو نہیں ہے۔ دروازے

پر سنا چھایا ہوا تھا۔ باورچی بیٹھا حقہ پی رہا تھا۔ عباسی کو ذرا ڈھارس ہوتی گھر میں داخل ہوئی تو دیکھا کہ نئی دایہ بیٹھی پولش پکا رہی ہے۔ کیچر مضبوط ہوا شاگرہ کے کمرے میں گئی تو اس کا دل گریا کہ دوپہری دھوپ کی طرح کانپ رہا تھا شاگرہ نصیر کو گود میں لئے دروازے کی طرف ٹٹکی لٹکانے تاک رہی تھی غم اور یاس کی زندہ تصویر۔

عباسی نے شاگرہ سے کچھ نہیں پوچھا نصیر کو اس کی گود سے لے لیا اور اس کے منہ کی طرف چشم پر غم سے دیکھ کر کہا ”بیٹا نصیر آنکھیں کھولو“ نصیر نے آنکھیں کھولیں۔ ایک لمحہ دایہ کو خاموش دیکھتا رہا، تب ایک دایہ کے گلے سے لپٹ گیا اور بولا، آتا آئی۔ آتا آئی، نصیر کا درد مر جھایا ہوا چہرہ روشن ہو گیا جیسے بجھے ہوئے چراغ میں تیل پڑ جائے ایسا معلوم ہوا گویا وہ بڑھ گیا ہے ایک ہفتہ گزر گیا صبح کا وقت تھا نصیر آنکھ میں کھیل رہا تھا صابر حسین نے آکر اسے گود میں اٹھا لیا اور پیار کر کے بولے ”تمہاری آنا کو مار کر بھگا دیں“

نصیر نے منہ بنا کر کہا: ”نہیں روئے گی“

عباسی بولی کیوں بیٹا مجھے تو تو نے کعبہ شریف دے جانے دیا میرے حج کا ثواب کون دے گا؟

صابر حسین نے مسکرا کر کہا ”تمہیں اس سے کہیں زیادہ ثواب ہو گیا اس حج کا۔ یہ حج اکبر ہے“

ادراپ، بیجان پسندی کی وہ جدید صورت جسے کسی بہتر لفظ کی غیر موجودگی میں بغاوت پسندی یا بت شکنی کہا جاسکتا ہے آپ کی توجہ کی طالب ہے۔ بت شکنی یوں کہ یہ صنف ادب اظہار و بیان کی بعض ان صورتوں کو جنہیں سماج کی ظاہر داری نے ممنوع قرار دے رکھا ہے اور جن کے متعلق خاموشی کو ایک مقدس بت کا درجہ دے دیا ہے بڑی بے باکی سے پاش پاش کرنے پر تلی ہوئی ہے۔

ہمارے نئے لکھنے والوں میں حس حسکوی، سعادت حسن منٹو اور عصمت چغتائی اس سکول کی پوری نمائندگی کرتے ہیں ان کی تخلیقات میں چھلن، خوشیا اور تاریکی ان کے انداز فکر کی بہت اچھی مثالیں ہیں ان مصنفوں کو مادی طور پر بغاوت پسند کہا جاسکتا ہے۔ اظہار کی رسوم و قیود کو نظر انداز کر کے حقیقت کو ایک بے حلف لیکن فنکارانہ انداز میں پیش کر دینا ان کا امتیازی وصف ہے اگرچہ ان کی تکنیک واقعاتی افسانہ لکھنے والوں سے یکسر مختلف ہے لیکن دوسری جانب ہلکا ہلکا سا نفسیاتی مطالعہ انہیں تسکین نہیں بخشتا۔ اسی لئے ہم انہیں بیجان پسند معنیں کے دوش بدوش کھڑا کرنے پر مجبور ہیں ان کے بعد ان فنکاروں کا نمبر آتا ہے جو عام طور پر نفسیاتی مطالعہ کے عادی ہیں لیکن کبھی کبھی وہ کسی اندرونی تحریک سے مجبور ہو کر ایوان زندگی کے بعض پرشے جھٹک کر اتار دیتے ہیں اسکی تخلیقات کی بعض مثالیں چوہدری محمد علی کا افسانہ تیسری جنس، کوشن چند کا بے رنگ دلو، اور ٹوٹے ہوئے تارے، اپندر ناتھ اشک کا ایال، دیوندر ستھیارتی کا کنگ پولش اور لال دھسرتی،

راجندر سنگھ بیدی کا ہڈیاں اور پھول، ممتاز مفتی کا اندھا اور ہندو ناتھ کا تازہ افسانہ تاریکی اور روشنی ہیں۔ ہاشمی حسین
بنالوی کے خزینہ افسانے حکایت و نچکال کا زادیہ نمود اگرچہ ان سے بالکل مختلف ہے لیکن میرے خیال میں یہ مصنف
بھی اس افسانے میں ہیجان پسندی کے ایک دبے ہوئے جذبے سے متاثر نظر آتا ہے۔

اگرچہ ہمارے افسانوی ادب کا موجودہ انداز اس بات کا ضامن ہے کہ ہمارا ذہن ناخراب ایک بڑی حد تک
ہیجان پسندی سے مترا ہو چکا ہے لیکن سچ پوچھو تو یہ جذبہ دبا ہے مٹا نہیں اور ترتیب و ذوق کی بڑی سے بڑی
کوشش بھی ہمیں اجتماعی طور پر عجائب پرستی اور ہیجان پسندی سے بہت دور نہیں لے جاسکتی۔

افسانہ اور نیا افسانہ

فتح محمد ملک

قیام پاکستان کے ساتھ ہی اردو افسانہ نگاری (منتشر افسانہ اور ناول) کی اس روایت کا طلسم ٹوٹ گیا جو سن سادہ کی جنگِ آزادی میں ناکامی کے ساتھ شروع ہوئی تھی۔ نقادوں سے پوچھتے تو وہ آپ کو بتاتے کہ اردو افسانہ نگاری کی روایت انگریز راج کی منہج برکات میں سے ایک ہے، باب ٹیڈ سے پوچھتا ہے تو سن رکھیے کہ اردو افسانہ تو سن سادہ کے ہنگامہ وار دیگر میں ہی کھویا گیا تھا۔ قرآن حکیم کی آیت ان اللہوں میں آیا ہے کہ ”جب بادشاہ پہلے پہل، مفتوحہ بستیوں میں داخل ہوتے ہیں تو وہاں کے عزت داروں کو ذلیل کرتے ہیں“ یہ واردات صرف ان بستیوں کے باسیوں پر ہی نہیں گزرتی، ان کے تہذیبی سانچے بھی اس کی زد میں آتے ہیں۔ ہمارے ہاں ملکہ معظمہ انگلستان کی عملداری شروع ہوتے ہی غزل اور داستان پر یہ افتاد پڑی۔ اردو ادب کی ان معزز ترین اصناف میں سب سے بڑا عیب یہ نکلا کہ یہ برصغیر کے مسلمانوں کی تہذیبی اقتدار کی ازمین اور محافظ ہیں۔ مسلمانوں کی زوال زدگی کا ثبوت مل جانے کے بعد ان کی صدیوں کی ذہنی و روحانی ریاضت کا ثمر زوال پسندی کی سند سے کیسے محروم رہتا؟

قوم کا بھلا چاہنے والوں نے زوال کو عروج میں برسنے کی پر خلوص جدوجہد شروع کی تو ہوا یوں کہ جلوئے محمود کی تاثیر سے چشمِ ایا نے حملہ گردن کو سائید لبری جانا اور ایک ملازم سرکار نے کہ عالم دین بھی تھا، لہجہ بھری اور اکبری کا قصہ لکھا یہ قصہ، قصہ گوئی کی کسی فنی روایت کی روشنی میں پورے معاشرہ کی پوری زندگی کی جوڑی عکاسی اور دبیری کی خاطر وجود میں نہیں آیا، بلکہ مولانا نذیر احمد نے، مہدی غلامی کے تعاضوں کے پیش نظر اپنی پچیوں کو صرف جسم و دباں کی سلامتی اور شادابی کے چند کارآمد گر بنائے ہیں ان میں سے ایک گریہ ہے کہ ادب و فن سے لگاؤ اخلاقی گراؤٹ کا پیش خیمہ ہے، سرکاری قدر دانی نے اسی قصے کو ساری قوم کا سرمایہ بنا دیا۔ مولانا نذیر احمد نے سرکاری سرپرستی کو سہجہ بنا، تابڑ توڑ قصے لکھے اور اردو افسانہ نگاری کے جدِ امجد بنے۔

اردو انسانہ میں حقیقت نگاری کے اولین نمونے فراہم کرنے والے ان قصوں کی بنیاد اس جھوٹ پر ہے کہ انسانی زندگی کا سارا حسن، دولت و ثروت اور جہاد و منصب کا حسن ہے۔ پس دیدہ دل واکر کے جمالیاتی اور روحانی اقدار کی تخلیق و ترویج بے کار محض ہے۔ صرف ظاہر کی آنکھ سے متاثر نہ کیجئے اور معلومات کو علم کا اور وظیفہ مہریت کو عشق کا نعم البدل مانیئے۔ اس حقیقت نگاری نے جنم ہی کچھ اتنے سائنٹیفک انداز میں لیا تھا کہ جس معاشرہ کی حقیقت کا اظہار مقصود تھا اس کی بنیادی اقدار کو توڑ مروڑ کر پیش کرنا لازمہ حقیقت نگاری عظیمہ مثلاً مسلمانوں کی زندگی میں اسلام جس انداز سے جاری و ساری تھا۔ اسے تو توہمات کہہ کر کشتنی و سوختنی قرار دیا گیا اور عقلی اسلام (وہ اسلام) جس کی رو سے شہر خوشاں میں بسنے والوں کو زندوں کی طرح پکارنے کو شرک مگر انگریزوں کی حکومت کو برحق اور سرکار پرستی کو عین اسلام ثابت کیا جاسکے، کا نعرہ بلند کیا گیا یا اسی طرح مرد عورت کے تعلقات میں جنسی حیثیت کے علاوہ انسانی جذبات کی کار فرمائی کو بھی آکائش مان کر شجر ممنوعہ سمجھا گیا۔

جس زمانے میں مولانا نذیر احمد اردو افسانہ جنم دینے اور اس میں حقیقت نگاری کے متذکرہ بالا اسلوب کی ترویج میں مصروف تھے، اسی زمانہ میں بلکہ اس سے سالہا سال بعد تک افسانہ نگاری کی مشرقی روایت کی روشنی میں پوری قوم کی روحانی اور مادی زندگی کی ترجمانی اور ہسبری کی خاطر داستانوں کا کہنا، سننا اور لکھنا پڑھنا برابر جاری رہا مگر اصغری اور اس کی سہیلیوں کے مشوروں پر عمل پیرا ہو کر محمد کامل اور اس کے ساتھی ادب میں بھی چھری کاٹنے اور میز کر کی سی افادیت ڈھونڈنے لگے تھے۔ علاوہ اس کے داستانیں سرکاری سرپرستی سے محروم تھیں اور ان کے متبذل اور متروک صنف اظہار ہونے کا یہ ثبوت اس نسل کے لئے بہت کافی تھا۔ خیر صاحبِ ادب کے اس افادی تصور کے زیر اثر حقیقت نگاری کا اسلوب خوب پھلا پھولا۔ اسی کے نتیجہ میں پڑھے لکھے طبقے کی زندگی سے اسلام (کہ توہمات کی پوٹ تھا) عنقا ہوا اور اس کی جگہ مغربی عقلیت کو مشرف بہ اسلام کرنے کی صلاحیت نے لے لی۔ پہلا اسلامی تاریخی ناول آیا اور اس کے بعد دہریت، بدہریت کا نشانہ دی کتالی اور عقلی اسلام پرنا اور باغیوں نے کہ ذرا رومانی واقع ہوئے تھے اسے چھو لیا جسے نذیر احمد نے شجر ممنوعہ بتایا تھا۔ مگر بات چھوٹے تک ہی رہی حکمنے کی نوبت نہ آئی۔ اس لئے کہ یہ باغی انسانی فوجدگی میں جنسی حیثیت کی کار فرمائی کو سمجھنے سمجھانے سے توبہ ستور خائف رہے البتہ جذباتیت خوب خوب بگھاری گئی۔ لیڈر اور نیاز وغیرہ کی یہ جذباتیت صابن کے جاگ کی مانند بیٹھ گئی تو پتہ چلا کہ جنس حیثیت کے انکار سے، تو سلگتی ہوئی بھٹیوں کا روپ دھار چکے ہیں چنانچہ نئی نسل کے باغیوں نے شجر ممنوعہ کے پھل کو چکھ کر نام پیدا کیا۔ مولانا نذیر احمد کے لگاتار ہونے

اس درخت کے پھل کے چٹے پٹے ڈالنے دوبارہ حقیقت نگاری کی اہمیت واضح کی۔ فرق صرف اتنا ہے کہ نذیر احمد جہاں عقلی اسلام کا نام لیتے ہیں وہاں یہ لوگ (کرشن، منلو، عصمت، مفتی وغیرہ) کتابی مارکیٹت اور سنی سنی فرائیڈیت کا دم بھرتے ہیں ماسی دوران میں پریم چند نمودار ہوئے مگر ان کے ساتھ وہی حادثہ ہوا جو مولانا حالی کو پیش آیا تھا۔ قومی مصائب نے انہیں بچپن میں ہی بوڑھا کر دیا تھا۔ یہ جوان کا قد و قامت مولانا حالی سے بہت کم ہے تو اس کی ذمہ داری ایک حد تک ان پر عائد نہیں ہوتی۔ مہاتما گاندھی جتنے کمزور سرسید تھے پریم چند اتنے ہی کم تر حالی بنے۔ پریم چند کا شعور کانگریس کی پالیسیوں کی رہنمائی میں آگے پیچھے بڑھتا پھیلتا رہا۔ چنانچہ پہلے ان کے ہاں قومی اصلاح کا شعور ہندو قوم تک محدود تھا، پھر ہندوستانی بنا، اور اس کے بعد کانگریس کے دائیں بازو کی تقلید میں انسانی بن گیا۔

حقیقت نگاری اور رومانیت کے اسایب کو پروان چڑھانے والوں نے ممتاز شیریں کو اس پر خوش ہونے کا موقع تو مہیا کیا کہ اردو فسانہ اس بالی عمر یا میں ہی مغربی افسانہ کا ہم پلہ ہے۔ لیکن ان اسایب کے تحت کی گئی افسانہ نگاری کی مثال کچھ یوں ہے کہ:-

”لاہور میں میں (کرشن چندر) نے ایک افسانہ نمبر ۴ لکھا تو وہ (اپندر ناتھ اشک)

ہوٹل میں ڈھونڈتے ڈھونڈتے نمبر ۴ کے سامنے آ ہی نکلے۔ ان کا خیال تھا کہ افسانے کے

مطابق میرا اپنا رہنے کا نمبر بھی نمبر ۴ کا ہی ہو گا۔ ان کا خیال درست نکلا۔“

(کرشن چندر سے انٹرویو، از بلونت سنگھ)

یہی ادب میں حقیقت کا اظہار اس ٹھانڈے ہو رہا ہے کہ قاری افسانہ پڑھنے کے بعد کرداروں کے بارے میں اور کسی حقیقت سے آشنا ہونہ ہوا ان کے گھر پر جا کر ملاقات ضرور کر سکے۔ بغاوت کا احوال یہ ہے کہ ہرنئی محرومی پر خدا کو کہنے سے بڑی اہمیت اور عوام کے ساتھ حقارت انگیز ہمدردی کی نمائش کی جائے (ان داتا)۔

رومان ملاحظہ ہو:-

”چند میل آگے جا کر نوجوان عورت لاری سے اتر گئی..... اس نے ایک نگاہ پرکاش

پر ڈالی۔ گویا کبہر ہی تھی۔ مجھے ابھی طرح دیکھ لو، ہم تم پھر کبھی نہ ملیں گے، میں اپنے

گھر جا رہی ہوں۔ جہاں میرا خاندان اپنی منتوں کا انتظار کر رہا ہے..... اور پرکاش

جو باغیانہ خیالات رکھتا تھا، اپنے دل میں کہنے لگا۔ ٹھیک ہے، منتوں میں میرا قہار

کوئی تصور نہیں یہ سماج کا قصور ہے۔ اسی زندگی میں اب کوئی خالص مرد یا عورت نہیں بھائی، بہن، خاوند، بیوی، بھانجا، بھتیجی، ماموں، چھوٹے اور خال ہیں۔ لیکن ایسا کوئی نہیں جو اپنے آپ کو مرد یا عورت کہے۔ کیسی عجیب بات ہے۔

(زندگی کے موڑ پر)

یہ تو ہوئے درمانی حقیقت نگار۔ اب جنسی حقیقت نگار سے ملے۔

”..... اور زندگی کے اس طوفانی دور میں مجھے عصمت چغتائی کا لہجہ کا وہ زنا زیادہ کر رہی ہیں جب وہ حجاب امتیاز علی کی ہیروئن بننے کے جاگتے خواب دیکھا کرتی تھیں (ایک طوفانی ہستی سے ملنے کا موقع ملا جس کے وجود نے مجھے ہلا کر رکھ دیا۔ پہلی دفعہ میں نے انہیں نہ جانے کون سے جلسے میں دیکھا تھا۔ بیگم مہرپال صدارت کر رہی تھیں بیوریاں موٹے موٹے دو شالے اور کوٹ ڈانٹے پنڈال کے اندر سوں سوں کر رہی تھیں اور رشیدہ آپا (رشید جہاں) بغیر آستین کا بلاؤز پہنے دعوائے دھار کچھ کہہ رہی تھیں..... بیوریاں بڑا رہی تھیں۔ ان کے کٹے ہوئے بالوں پر بغیر آستین کی بلاؤز پر اور کھلی ہوئی کھڑکی سے آتی ہوئی برفیلی ہوا پر..... اس دن ان کی بے حیائی اور بے باکی کا تہلکہ مچ گیا اور میں نے مجھے بوجھے ان کے ہر لفظ کو موتی سمجھ کر پہن لینا شخصیات جنہوں نے مجھے متاثر کیا۔ عصمت چغتائی)

کٹے ہوئے بالوں اور بغیر آستین کی بلاؤز کے علاوہ ڈاکٹر رشید جہاں کی جس صفت پر عصمت چغتائی فریفتہ ہوئیں وہ ”ان کی بے حیائی اور بے باکی کا تہلکہ“ ہے۔ سو عصمت نے ”بے سمجھے بوجھے“ ان کی خوب خوب تقلید کی اور حق پر ہے کہ اپنی راہ نما سے بھی کوسوں آگے نکل گئیں ان کی کتاب ”پھوٹی موتی“ کی ابتداء میں جو کہانی ”درج ہے وہ یوں شروع ہوتی ہے۔

”پرستے زمانہ میں ایک بادشاہ تھا۔ اس بادشاہ کے سب سے چھوٹے بیاب سے بڑے لڑکے کو کس حسین ترین شہزادی کی جوتی یا آنچل دیکھ کر عشق ہو جایا کرتا تھا۔ اب ظاہر ہے کہ روٹی کپڑے کی فکر سے آزاد عزیز شہزادہ عشق کے سوا اور کچھ ہی کیا سکتا ہے۔ وہ جو روش جس کے جوتے پر وہ ایک جان چھوڑ کر رہا رہا ہے عاشق

ہو جایا کرتا، وہ حسینہ اس کا بڑا ناک میں دم کرتی۔ نہایت ڈھٹائی سے اسے چڑیا کے دودھ اور بلی کے انڈوں قسم کی کوئی شے لانے کا حکم دیتی اور وہ بے چارہ بغیر چونچرا گھوڑے پر بیٹھ کر چل کھڑا ہوتا۔ ایک دفعہ بھی تو اس احمق کے دل میں یہ خیال نہ آتا کہ یہ نیک بخت ان واپسیت چیزوں کو منگا کر کیا کرے گی۔ کیوں خواہ مخواہ حیران کرتی ہے۔ اس سے تو بہتر ہے کہ اس ابلہانہ مہم پر جانے کے عوض ہم بخت میں وقت گزاریں؟

سعادت حسن منٹو بھی داستانوں اور مشنوں پر اسی طرح خیال آرائی کرتے ہیں۔ یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ داستانوں کی یہ تفسیر پیش کرنے کی جسارت صرف وہی کر سکتا ہے جس نے ”بے سمجھے بوجھے“ جنسی حقیقت نگاری شروع کر دی ہو۔ داستان لکھنا تو رٹا انگ ہواستان کے تدرت معافی تک رسائی کے لئے جس حکمت و تخیل کی ضرورت ہے وہ عصمت چغتائی اور منٹو وغیرہ کے ہاں نایاب ہے۔ سو عشق بیزاری اور فکر دشمنی کے بل بوتے پر تو ”روٹی کپڑے کی فکر“ کے موضوع پر ہی کہانیاں لکھی جاسکتی ہیں اور کہانیاں بھی ایسی جن کے ہیرو نہ تو عشق میں مبتلا ہو کر جان جو کھوں میں ڈالتے ہیں، نہ جنسی جذبات کی تہذیب و ارتقاء کے کرب کو برداشت کرتے ہیں اور نہ ہی اعلیٰ انسانی اقدار کی تخلیق کا کھل مراد محبوبہ کو پیش کرتے ہیں بلکہ جو اس ”ابلہانہ مہم“ پر جانے کے عوض بخت میں وقت گزاتے ہیں۔ یہاں عصمت چغتائی نے بخت کا لفظ انگریزی محاورہ ”LOVE MAKING“ کے معنوں میں استعمال کیا ہے۔ اس پر مجھے فراق گورکھ پوری یاد آتے ہیں جو عسرت مرانی کے ہاں عشق کی جہانیت کی مثالیں پیش کر کے کلام حسرت کو مچائیوں کا ترجمان ثابت کر رہے تھے کہ ایک خاتون نے کہا: ”بے شک حسرت کا کلام ہمیں سچائیاں دیتا ہے مگر بہت چھری سچائیاں“۔ اردو افسانہ میں حقیقت نگاری اور رومانیت کے علمبرداروں نے کیا یہ کہ صحافیوں کی طرح پہلے تو اپنے گرد و پیش کی چھری چھری سچائیوں کو بہت بڑی حقیقی مشہور کیا اور پھر بیٹھ گئے ان حقیقتوں کی فہرست مرتب کرنے۔ اس دوران میں جس کلیم الدین احمد جس محمد حسن مسکری یا جس گیان چند نے بھی داستانوں میں جنسی اور سماجی حقیقت نگاری کے نمونے دکھائے زوال پسندی کا نمونہ حاصل کیا۔

گیان چند کی کتاب (اردو کی نثری داستانیں) سن سنائیس میں پایہ تکمیل کو پہنچی۔ سنائیس ہی میں ہم آزاد ہو گئے۔ آزادی اپنے ساتھ مساوات لاتی مساوات میں رومانیت اور حقیقت نگاری کے اسالیب اپنی انتہائی

بلندیوں پر پہنچ گئے۔ یعنی کرشن چندر کا خبرنامہ، ادارہ، اور سعادت حسن منٹو کا افسانہ سیاہ حاشیہ، بن کر رہ گیا۔
فسادات ہی میں عصمت چنتائی کو احساس ہوا۔

”اس وقت تک میں نے جتنی کہانیاں لکھی تھیں، ان میں ماں باپ یا تو تھے ہی نہیں۔ اگر تھے تو نہایت فضول سی شے۔ انہیں نظر انداز کر کے ہی میری دانت میں ان پر نتج پائی جاسکتی تھی۔ میں نے اپنی ماں کی طرف دیکھا، پھر اپنی بچی کی طرف دیکھا اور ان دونوں بستیوں کے درمیان خود کو جکڑا ہوا پایا۔“

کاش عصمت چنتائی اس احساس کو زائل ہونے سے بچا لیتی مگر انہوں نے تو محض اس جرم کی پاداش میں قراۃ العین حیدر کے ہونٹوں سونٹوں کو پن ڈالا کہ موصوفہ فرد کو باپ اور بیٹے کے بیچ میں جکڑا ہوا محسوس کرتی ہیں (پوم پوم ڈارلنگ) اور سب سے بڑھ کر یہ کہ انتظار حسین کے فسادات میں گھرے ہوئے کرداروں کے سن ستاون یاد آتا ہے اور حسن پور کے باغوں کی چڑیاں حسن پور کے لوگوں سے بھی پہلے ہجرت کر جاتی ہیں۔ سن ستاون کے ہنگاموں میں ہی اردو افسانہ کی حقیقی روایت گم ہوئی تھی۔ یہ کردار ۱۹۴۷ء کی واردات کو شہداء کی واردات سے آمیز کر کے سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں تو داستانوں میں پیش کئے گئے جانا بازی کے مجسمے مصروف پیکار نظر آتے ہیں۔ چاند گہن، کاشیر خان، جس کا دماغ خراب ہو گیا تھا اور جو مسلسل دو تین دن تک مشین گن چلاتا رہا تھا، ایسا ہی کردار ہے فیاض خان اس کے بارے میں سوچتا ہے۔

”شاید اسے میں نے کہیں نہ دیکھا ہو۔ یہ محض میرا خیال ہو۔ ممکن ہے شیر و خود کوئی شخص نہ ہو۔ محض ایک خیال ہو۔ ایک تصور ہو۔ وہ تصور جو اپنی قوم کی بربادی کے ہر موقع پر اپنی جھلک دکھاتا ہے اور غائب ہو جاتا ہے وہ تصور جو کبھی ٹیپو کے غفار کا بھیس بدلتا ہے اور کبھی بہادر شاہ ظفر کے کالے خان گول انداز کے پیکر میں ظاہر ہوتا ہے۔“

یہیں سے اردو افسانہ کی حقیقی روایت کے احیاء کی جدوجہد شروع ہوتی ہے۔ رومانیت اور حقیقت نگاری کے اسایب موت سے ہم کنار ہوتے ہیں اور احمد ندیم قاسمی کی صداقت پسندی کا اسلوب روشنی کے مینار کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ یوں تو احمد ندیم کی افسانہ نگاری کی عمر اتنی ہی ہے جتنی افسانہ نگاری میں رومانیت اور حقیقت نگاری کی ہے اور انہوں نے آزادی سے پہلے رومانیت اور حقیقت نگاری کے اسایب

میں کامیاب مختصر افسانے تخلیق کئے ہیں مگر اس دور میں کہ سطح پر پسندی اور صحافتی انداز نظر ہماری افسانہ نگاری کا غالب اور مقبول رجحان تھا۔ یہ صنفِ اول کے افسانہ نگاروں میں شمار نہیں کئے گئے۔ ان کے ساتھ یہ سلوک بھی ایک معنی رکھتا ہے۔ اب یہی دیکھئے کہ ندیم کسی حقیقت کے گرد بے سمجھے ہوئے ”کہانی بننے کے قائل“ نہیں اور وہ جنسی اور اقتصادی مسائل پر لکھتے وقت بھی زندگی کے روحانی تقاضوں کو فراموش نہیں کرتے ان کا اسلوب صداقت پسندی کیا ہے؟ یہ انہی کی زبان میں سنئے۔

”اگر ہم حقیقت پسندی اور صداقت پسندی کے فرق کو اپنے ذہنوں میں واضح کر لیں تو ادب و فن میں حقیقت کے اظہار سے متعلق ہماری تمام الجھنیں دور ہو سکتی ہیں اور یہی وہ نکتہ ہے جو ترقی پسند ادب کی تحریک کی ابتدا میں ایک حد تک نظر انداز کیا جاتا رہا۔ اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ وہ ادیب بھی جو مفرد اور محسوس حقیقت کی تصویر کشی کر کے بزعم خود حقیقت نگاری کا منصب ادا کر لیتے تھے، ترقی پسند کہے جانے لگے۔ ان ادیبوں کو یہ بھی معلوم نہ تھا کہ حقیقت کوئی جامد چیز نہیں۔ ہر خارجی حقیقت کے اندر متعدد دہریں رداں ہیں۔ ایک تو خود اسی حقیقت کی انفرادی حرکت ہے دوسرے اس کا ماضی کی تاریخی حقیقتوں سے رشتہ ہے اور تیسرے مستقبل کے ساتھ اس حقیقت کی وابستگی ہے۔ اگر خارجی حقیقت کو فن میں منتقل کرنے والا اس بات سے بے خبر ہے کہ حقیقت کو موجودہ صورت اختیار کرنے میں کتنی صدیاں صرف ہوئی ہیں تو وہ حقیقت کا فن کارانہ یا دوسرے لفظوں میں صداقت پسندانہ اظہار نہیں کر سکتا۔۔۔۔۔ صداقت پسندی فن کار کو خواب دیکھنے سے نہیں روکتی۔۔۔۔۔ اور اس تضاد کو ختم کر دیتی ہے جو حقیقت پسندی اور رومانیت کے درمیان حائل رہا ہے؟

(حقیقت اور فنی حقیقت۔ احمد ندیم قاسمی، مطبوعہ نقوش، جون ۱۹۵۷ء)

گویا حقیقت پسندی اور رومانیت کے امایب کے زندہ عناصر کو فنی نقطہ نظر سے آمیز کر کے یہ اسلوب ایجاد کیا گیا ہے۔ گزشتہ پندرہ برس کے دوران، پاکستان کا ادبی اور شہری معاشرہ جس سماجی اور تہذیبی انتشار سے دوچار ہے اور اس انتشار کے باعث ہمارے ہنریاتی اور روحانی رشتوں میں شکست و ریخت کا جو بھیانک عمل جاری ہے

اس کی ترجمانی اور تنقید کا فریضہ احمد ندیم قاسمی نے اس انداز میں ادا کیا ہے کہ جہاں زمانہ حال کا اقتصادی اور سیاسی استحصال بے نقاب ہو گیا ہے وہاں ماضی کی زندہ روایات کے سہارے تعمیر نو کے امکانات بھی روشن ہو گئے ہیں۔ سناتا، الحمد للہ، وحشی، ثواب، گھر سے گھر تک اور ایسے ہی کئی مختصر افسانوں کو پڑھ کر احساس ہوتا ہے کہ احمد ندیم قاسمی کے ہاں افسانہ نگاری بازی گری یا سنسنی خیزی کی بجائے تہ در تہ معانی کی ترسیل کا ذریعہ ہے۔ رسالت جیسے ہنگامی موضوع پر لکھے ہوئے مختصر افسانہ ”پریشور سنگھ“ تک میں تہ در تہ معانی کی یہ کیفیت موجود ہے۔ رتی پسندوں کے لئے پارٹی لائن یہ تھی کہ پاکستان کا قیام نفرت کے منفی جذبہ کار میں منت ہے اس کا ثبوت رسالت میں سر پاکستان کے قیام کو بٹوارے کے منحوس نام سے یاد کیا جائے۔ احمد ندیم قاسمی نے رسالت کے موضوع پر لکھتے ہوئے کبھی ملک کو ٹکڑے ٹکڑے ہوتے نہیں دکھایا بلکہ اسے آزادی سے تعمیر کیا۔ پریشور سنگھ میں انہوں نے نفرت کے نظریہ کا مفہوم بدل کر رکھ دیا۔

مسلمان جب سے برصغیر میں آئے ہیں متحدہ قومیت کی تعمیر کے خواہاں رہے ہیں۔ مگر ہندوؤں کا طبقاتی سماج ہمیشہ مسلمانوں کو شور سے بھی کم حیثیت دینے کا خواہاں رہا ہے۔ جب ہندوؤں نے متحدہ قومیت کی تعمیر کی ساری کوششیں خاک میں ملا دیں تو مسلمانوں نے اپنے صدیوں کے تجربات کے پیش نظر ہندوؤں کی نفرت کا شکار ہونے سے بچنے کی سوچی اور ایک علیحدہ قومیت کی بنیاد پر نیا وطن حاصل کیا تاکہ وہاں برہمن، شورو اور مسلمان کی طبقاتی منافرت کی فضا سے نکل کر مثبت بنیادوں پر رنگ و نسل سے بے نیاز ملت کی تعمیر کر سکیں۔ ”پریشور سنگھ“ اختر کو اختر کی بجائے کرتار سنگھ کے روپ میں دیکھتا ہے اور اس کے ساتھ وہ سادے چاؤ پھر پچلے کرتا ہے جو وہ اپنے بیٹے کرتار سنگھ سے نہیں کر سکا مگر پریشور سنگھ کی بیوی، اس کی بیٹی، گر نہتی بھی اور پورے گائڈوں اختر کو کرتار سنگھ کے روپ میں دیکھتے ہوئے بھی اسے اس نفرت کا نشانہ بناتا ہے۔ جو سکھوں کی بستی میں آباد ملے، کاہلیوں سے مقدور ہی ہے۔ پریشور سنگھ کی بیٹی ”امروہ“ جو بیمار اختر کے حلق میں پانی کی ایک بوند ٹپکانا گناہ سمجھتی ہے اور ہر آن اختر کی بوٹی بوٹی ہمارے لئے سے سہری موقع کی تلاش میں سرگرداں ہے اس بھرپور نفرت کی علامت ہے۔ اسی نفرت سے تنگ آکر اختر نے وطن کی راہ لیتا ہے اور پاکستان سے بلند ہوتی ہوئی آذان کی آواز سن کر خوشی سے بیھولا نہیں سماتا۔

ایک کہانی پر اتنی توجہ صرف کر کے اس حقیقت کی طرف اشارہ مفصود ہے کہ یہ مثبت طور پر انکسار احمد ندیم قاسمی کا رشتہ اس طرح احساس سے جوڑتا ہے جو انتظار حسین کی افسانہ نگاری کی بدولت آزادی کے بعد نمودار ہونے والی

نسل میں عام ہوا اور رفتہ رفتہ عہد حاضر کا طرزِ احساس ٹھہرا۔ اس طرزِ احساس کی بات ایک بار پھر ملتری سمجھے اور یہ دیکھئے کہ صداقت پسندی کے اسلوب میں جیلانی بانو، انتظار حسین، رام لعل، ابن الحسن اور اشفاق احمد نے چند کامیاب مختصر افسانے لکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ مختصر افسانے اور خدیجہ مستور اور عبداللہ حسین کے ناول اس اسلوب کی زرخیزی اور تنوع کے شاہد ہیں۔ اس کے پہلو بہ پہلو حقیقت نگاری اور رومانیت کے متروک اسالیب میں بھی عصمت چغتائی، راجندر سنگھ بیدی، کرشن چندر اور ممتاز مفتی وغیرہ آزادی سے پہلے خود اپنے وقت تم کردہ معیار کو برقرار رکھنے کی سعی لاحقہ اصل میں مصروف دکھائی پڑتے ہیں۔ اس صورت حال سے اکتا کر عزیز احمد قراء العین حیدر اور ممتاز شیریں مغربی افسانہ کے تازہ ترین تکنیکی تنوعات کو اردو افسانہ میں رائج کرنے کی مہم میں برسوں سے مصروف ہیں۔ ”دن سینا اور صدیاں“ ”آگ کا دریا“ اور ”کنارہ“ جیسے فن پاروں پر ان لوگوں کی فنی ریاضت کی داد علمیت زدگی کے طعنے سے دی گئی۔ اس طعنے سے دی گئی۔ اس طعنے کی وجہ صرف یہی نہیں کہ اردو نفاذ اور افسانہ نگار کم علمی کے سہارے کو عزیز جانتے ہیں بلکہ اس میں اس حقیقت کو بہت دخل ہے کہ گزشتہ پچیس تیس برس کے دوران خود یورپ میں ناول اور افسانہ کی امنات سے بالوسی روز افزوں ہے۔ پہلے ٹی ایس ایلیٹ نے اعلان کیا کہ فلا بیر اور جیمز کے ساتھ مغربی ناول اللہ کو پیارا ہو چکا ہے۔ پھر یہ نظریہ اٹھی امریکہ اور فرانس میں برسوں زیر بحث رہا اور اب سے چند ماہ پہلے بن کہانی کے ناول کا تجربہ کرنے والے سارتر صاحب نے بھی ناول کی موت کی خبر کی تصدیق کر دی۔ سو مغربی نمکشن کے تکنیکی تنوعات کو اردو میں رائج کرنے کی یہ انفرادی کوششیں ایک رجحان کی مانند جڑ پکڑتی نظر نہیں آتیں بلکہ اس کے برعکس ہمیں تو خود اپنی جڑوں کی فکر کھلنے جا رہی ہے۔

”ہماری جڑیں کہاں ہیں؟“ یہ سوچتے ہوئے انتظار حسین ۲ اگست، ۱۹۴۷ء کے اس لمحہ کو یاد کرتے ہیں۔ ”جب ہم پاکستانی ہا جرتھے، غیر مقامی بھی اور مقامی بھی، اس لئے کہ سوال اصل میں ایک علاقے سے دوسرے علاقے میں نقل و وطن کا نہیں بلکہ ایک پرانے ملک سے نئے ملک میں ہجرت کا تھا۔ کچھ لوگ سپیشل گاڑیوں میں بیٹھ کر پاکستان پہنچے۔ کچھ لوگوں نے اپنے آپ کو پرانے ملک سے نئے ملک میں داخل ہوتے دیکھا۔۔۔۔۔ اس وقت پاکستان کا مطلب تھا۔ ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں ہجرت، یہ اس عہد کا مرکزی سوال تھا۔“

یہاں تک تو انتظار حسین بخیر و خوبی پہنچتے ہیں مگر اس کے بعد یہ سمجھتے وقت کہ یہ سوال قراءۃ العین حیدر اور اے حمید کے ہاں مخصوص طور پر اٹھتا ہے وہ ساون کے اندھے بن جاتے ہیں اس لئے کہ ہجرت کا وہ تصور جو مسلمان قوم کی تاریخ میں زماں زماں دہرائے گئے بمنور تجربات سے مستعار ہے، وہ تو صرف انتظار حسین کے ہاں مرکزی سوال بنتا ہے۔ قراءۃ العین حیدر اور اے حمید کے علاوہ خدیجہ مستور (انگن)، عبد اللہ حسین (اداس نسلیں)، اور جمیل ہاشمی (نکاش بہاراں) کے ہاں ہجرت کی بجائے محض نقل وطن کا تصور ہے اور اس کی جہم دی ہوئی یاد ماضی کی مختلف و متنوع شکلیں۔ ہجرت کے تجربہ میں ماضی کو محض یاد کرتے رہنے (یا چلے ماضی کے ویلے سے اپنے آپ کو دریافت کرنے) کا تصور کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ ہجرت کا نام ہے اس اعلیٰ و ارفع نصب العین کے زیر اثر ماضی کی از سر نو تخلیق کا جس کے تحت نقل مکانی لازم ٹھہری۔ قراءۃ العین سے لے کر جمیل ہاشمی تک نقل مکانی کسی نصب العین کی خاطر نہیں کی گئی بلکہ یہاں "تاریخ نے ہمیں دھوکا دیا ہے" کی منطق کا رفرما ہے۔ اس سلسلہ میں قراءۃ العین حیدر کے کارناموں کا تصور دھوکا پیدا کر سکتا ہے کیونکہ وہ جمیل ہاشمی اور اے حمید اور دوسرے بہت سوں کی طرح محض رقت، تلمنی اور جھلاہٹ کے ساتھ ماضی کو یاد ہی نہیں کرتیں بلکہ ماضی میں زندہ ہیں۔

قراءۃ العین حیدر کے ہاں ماضی اول اول ہندوستان کا بہترین گریز کا لچ، از ابلا مقبور بن، لکھنؤ ہے۔ "اس کا لچ کی طالبات اپنی سادگی کے لئے مشہور ہیں۔ یہ لوگ سندساریاں پہنتی ہیں اور جس طرح کے یہ فیشن کرتی ہیں سارے صوبہ میں ان کی نقل کی جاتی ہے۔" اس شدید ارٹو کرٹیک کا لچ میں سیاسیات کا تذکرہ بالکل نہیں ہوتا۔ محض دنیا میں گریس نل اور متوازن طریقے سے زندگی بسر کرنے کے فن پر توجہ دی جاتی ہے۔ "اگ کا دریا ایسے میں جب پاکستان قائم ہو جاتا ہے تو "زندگی روشنی اور امید کا خاتمہ" ہو جاتا ہے۔ یعنی ان کے پاس مستقبل کا کوئی تصور نہیں رہتا اور وہ بہت دکھ سے سوچتی ہیں کہ "تقسیم نے ان کا پیڑاہ کر دیا ہے۔" (میرے جی منم خلتے)۔ سو اب — "ہماری غلطیوں کا سایہ ہمارے آگے آگے چلتا ہے اور رات ہمارے نقاب میں ہے۔" (جلا وطن)

غلطیوں کے حقیقت پسندانہ تجزیہ کی زحمت سے بچنے کے لئے وہ ان کے جواز کی تلاش میں ماضی میں سفر کرتی ہیں اور ایسے تاریخی واقعات اور دیومالائی قصوں تک رسائی حاصل کرنے کی خاطر جوان کی غلطیوں کا جواز بن سکیں وہ قدیم آریاں مہد تک جاتی ہیں۔ اب یہ سارا علاقہ ان کا ماضی ہے اور حق تو یہ ہے کہ اسے زندہ کرنے اور اس میں زندگی

پیدا کرنے کی کوششوں کے دوران قرۃ العین حیدر نے جس فنی ریاضت، روحانی کرب اور انسان دوستی کا ثبوت دیا ہے، وہ عہدِ حاضر کی اردو افسانہ نگاری میں یادگار رہے گا۔ لیکن اس سب کے باوجود نقل وطن کو وہ ہجرت کا نام دینے کے خلاف ہیں (انہوں نے تو ہمیں یہ سمجھانے کی کوشش بھی کر دی تھی ہے کہ ۱۹۵۹ء میں بیٹھ کر اسلام میں متحدہ ممالکشن کرنا کاربے کاراں ہیں) آزادی کے بعد، جلا وطن کی 'کشوری' لہزن میں بیٹھی مویختی ہے۔

”تم نے کبھی سوچا ہے کہ میں کہاں جاؤں گی؟ میرا گھر اب کہاں ہے؟ کیا میں اور میری طرح دوسرے ہندوستانی مسلمان ایسے مضحکہ خیز کردار بننے کے قابل تھے؟“ لیکن وہ پاکستان کو، جہاں اس کا بھائی فوج میں میجر ہے، اپنا گھر نہیں بناتی۔ آگ کا دریا، کاکال ناما سدرے ناما عد حالات میں بھی یہی طے کئے رہتا ہے۔

”بھوکا مر جائے گا مگر ترک وطن کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا“۔ یہ سب کچھ طے کرنے کے باوجود اسے ایک روز بھارت کو خیر باد کہنا پڑتا ہے مگر پاکستان کو وہ اپنا وطن نہیں محض پناہ گاہ ہی تصور کرتا ہے اب 'جلاوطن' کی کنزل کماری کی طرح اس کے سامنے "بیکراں تنہائی اور زندگی کے نازلی وابدی پچھتاؤں کے دیرانے میں ڈانواں ڈول پھرتے والے محض درشت زدہ پناہ گزین ہوتے ہیں، مہاجر نہیں بن سکتے۔

خدیجہ مستور نے ان جذباتی رشتوں کو دکھ کے ساتھ یاد کیا ہے جو ۱۹۴۷ء میں ہمیشہ کے لئے ٹوٹ گئے، اور جن کی موجودگی اور شدت کا احساس ٹوٹ جانے پر ہوا۔ خدیجہ مستور ماضی سے گریہ و ندامت کی نہیں بصیرت کی طلب کار ہیں چنانچہ ان کے ہاں رقت نہیں درد مندی ہے! اسی بصیرت اور درد مندی کے سہارے جب وہ ماضی میں سفر کرتی ہیں تو یوں لگتا ہے جیسے ان پر مستقبل کی طرف جانے کی دھن سوار ہو۔ "آنگن" کی عالیہ نے جس گھر میں آنکھ کھولی ہے اس میں "وقت کھٹن ہے، زندگی پل مراط سے گزرنے کا نام ہے۔" ہوش سنبھالتے ہی اماں بیزاری کی دھند میں پسٹی نظر آتی ہیں "جیسے کسی طویل سفر سے دوچار ہو گئی ہوں اور منزل بہت دور ہو۔" ابا اور چچا اپنے آپ کو پوری قوم کی محرومیوں اور تشنگانہ کامیوں کے ذمہ دار سمجھتے تھے اس ذمہ داری سے عہدہ برا ہونے کے لئے وہ متعبد حکمرانوں کی آنکھوں میں آنکھیں ڈالتے، پھولوں کے ٹار پہننے والی قوم کے سامنے سینہ تان کر ملتے مگر مزدوشی، جانا بازی اور فقر غیور کے یہ پیکر اپنے آنگن میں چوروں کی طرح داخل ہوتے تھے، آنکھیں نیچی کئے۔ سہمے سہمے سے، گھر والوں کی محبت اور ایشار کے مقروض جو تھے۔ وہ جیہہ مگر مسکین صورت صفہ بھائی سے بات نہ کرنے مگر چوری چھپے ان کا خیال رکھنے والی "آپا کی موت نے اسے اپنی عمر سے دس سال آگے بڑھا دیا۔"

ادریوں عالیہ شباب کی رنگند پر قدم رکھنے کی بجائے آنا نانا بڑھاپے کی دبیز پراکھڑی ہوئی، آزادی کے بعد

وہ اپنی ماں کے ہمراہ محض اس لئے نقل وطن پر آمادہ ہو گئی کہ پاکستان میں اس کے ماموں کو جو کوٹھی لاث ہوئی تھی اس کا انگن جمیل بھیہا کے گھر کے انگن سے بہت زیادہ کشادہ اور خوشنما تھا۔ پاکستان پہنچتے ہی جب عالیہ کی زندگی اقتصادی طور پر سرسبز و شاداب ہو جاتی ہے تو اسے ایک ایسی وہ جذباتی رشتے یاد آ جاتے ہیں کہ تھے مگر زندگی کے اقتصادی طور پر بے آب و گیاہ ہونے کی وجہ سے معلوم ہوتا تھا، نہیں ہیں!! —

اب عالیہ ماتم یک شہر آرزو میں مصروف ہو جانے کی بجائے سوچتی ہے:-

”جمیل میرے جسم پر تم جو جادو کی سوئیاں چھو گئے ہو اسے کون سا شہزادہ اگر نکلے گا؟“

وقت کے شہزادے نے جادو کی یہ سوئیاں عبداللہ حسین کے ناول ادا اس نسلیں کے نعیم کے جسم میں بھی چھو رکھی ہیں۔ جادو کی سوئیاں نعیم کو برآن از خود رفتہ و بے چین رکھتی ہیں اس از خود رفتگی و بے چینی کو عبداللہ حسین نے ادا کی کا نام دیا ہے۔ ادا اسی کا یہ فلسفہ توڑنے کی خاطر نعیم عمر بھر (اور یہ عمر ۱۹۱۲ء سے لے کر ۱۹۴۰ء تک کے انتہائی نازک و فقہ زماں پر محیط ہے۔ یہ وہ زمانہ ہے جب ایک ”پوشیدہ اور خاموش آگ سرکوں اور گلیوں اور بازاروں میں دوڑتے ہوئے شہریوں کے دربان پک رہی تھی ساگ جو جسموں کی بجائے دلوں اور آنکھوں میں لگی تھی ایک خونک فتنہ جو تمام شہریوں کے سروں پر لہرا رہا تھا) اور جب لوگ ”بظاہر پر امن طریقے پر کھڑے تھے۔ مگر ایسا ہراساں اور چپ چاپ امن جس سے بد امنی کا خدشہ پیدا ہوتا تھا“ ہندوستان کے شہروں اور دیہاتوں میں زندگی کی ہر کردش سے بھٹکا ہے۔ مگر فوجی اعزاز، سیاست اور شہلا سے فلیشن، انگریز کی کاسہ لیس، سول سروس اور انسان کی ساری شرافت، سارے کرب اور ساری قربانی کے ساتھ خاموشی اور رونا مندی سے محبت کرنے والی بیوی عائشہ کی رفاقت — کہیں بھی تو ادا اسی کا یہ فلسفہ نہیں ٹوٹتا — بالآخر جب وہ ان ساری آلائشوں سے پاک ہو کر فقیر کا دامن تھامتا ہے اور پاکستان کے سحر و سحر کے پیدل چلنے والے قافلہ کے ساتھ ہوتا ہے۔ تو چند ہفتانوں کی شکل میں عرفان کی پریاں آتی ہیں اور جادو کی سوئیاں نکال لیتی ہیں۔ اب دھڑکن ہے اور کہہ رہا ہے۔

”ہمارے پاس نہ آئیڈیل تھے نہ سیاست، صرف بگڑی ہوئی زندگیاں تھیں

اور ذہریلے دماغ جس کا نتیجہ اس بگڑی ہوئی تاریخ میں ظاہر ہوا ہے۔ یہ

سب — اس نے چاروں طرف ہاتھ پھیلا دیا۔“ تم دیکھ ہی رہے ہو یہ تاریخ

کی کون سی شکل ہے؟ یہ وہ نسل ہے جو ایک ملک کی تاریخ میں عرصے عرصے
بعد پیدا ہوتی رہتی ہے جس کا کوئی گھر نہیں ہوتا، کوئی خیالات کوئی نصب العین
نہیں ہوتا، جو پیدائش کے دن سے اداسی ہوتی ہے اور ادھر ادھر سفر کرتی ہے۔
ہم ہندوستان کی اس بدتمت نسل کے بیٹے ہیں۔

فسادی آتے ہیں اور اسے پکڑ کر لے جاتے ہیں، جانے کہاں؟ مگر اس کا چہرہ بھائی علی (جس نے اس
کی اداسی کے علاوہ اپنے باپ کی دیری سخت جانی اور ہنرمندی بھی ورثہ میں پائی ہے اور جو فطری طور پر کسان
ہے مگر جے ملوں میں کام کرنا پڑا اور جو ایسے میں یوں محسوس کرتا رہا "جیسے وہ کھڑے ہوئے نو جوان درختوں کے
سایے میں سوتا رہے ہیں اور ذرت روز بروز خشک جا رہے ہیں" پاکستان پہنچ جاتا ہے یہاں پہنچ کر
شادی کرتا ہے اور گاؤں میں بسنے کی سوجنا ہے۔

"گھاؤں کے لوگ سادہ اور دیانت دار ہوتے ہیں وہ ہمدردی مند کریں گے۔ یہ میرے
بھائی نے کہا تھا اور یہ سچ ہے۔ ہم بھی گاؤں کے رہنے والے ہیں وہاں ہم کھیتی
باڑی شروع کریں گے اور آہستہ آہستہ گھر بھی بنا لیں گے گاؤں میں گھر بنانا کوئی
مشکل نہیں ہوتا تم فکر نہ کرو، کھلی جگہ، آب و ہوا بھی مفید ہوتی ہے۔ میرا بھائی۔" وہ
کراہ کر چپ ہو گیا،

یہیں پہنچ کر نعیم علی کا آئیڈیل بن گیا، علی میں سما گیا اور یہ بات منہ خیر سے علی کی بیوی کا آئیڈیل بھی نعیم
ہی ہے۔ نعیم جس نے بالآخر چند بے علم اور گنوار دہقانوں کو "تمام بنی نوع انسان کی دانائی اور وقار" کا حامل
دیکھا۔ سو علی نے اپنے سینہ میں تعمیر نو کا ولولہ محسوس کیا "اے اپنے جانے کا خیال آنے لگا جو ملی کر اس
کے تئیں ماضی کی اڑتی ہوئی خوشبو تھی مانند ایک خواب کے ذہن سے بسر نے لگی ماب سفر اس پہوار تھا۔"
اٹے داوین میں دیا گیا آخری جملہ ایک بار پھر پڑھیں کیونکہ یہ عبداللہ حسین کی بجائے انتظار حسین کے
مختصر ناول "دن" کا آخری جملہ ہے۔ یہاں سے اس طرز احساس کی بات پھول نکلتی ہے جس کے زیر اثر عبد
حاضر کا افسانہ نگار، افسانہ نگاری کی مشرقی روایت سے اپنا رشتہ جوڑنے میں کوشاں ہے اس سلسلہ میں
ہمیں ایک بار پھر علامہ کا ذکر چھیڑنا ہوگا "گل کوچے" اور "چاند گہن" کی بدولت ہمارے ہاں یہ طرز احساس
جنم لیتا ہے کہ عقلیت پسندی کے علمبردار افسانہ نگاروں نے جس چیز کو تو بات کہہ کر مسلمانوں کی زندگی سے نکال

باہر کرنے کی ٹھانی تھی وہ تو ہات نہیں استعارے ہیں کہ حاضر حقیقتوں کا رشتہ غائب حقیقتوں سے جوڑتے ہیں چنانچہ خاکِ شفا کی تسبیح دانے اکہ ہر سال عاشورہ کی صبح سرخ پڑ جاتے ہیں سن سنالیس میں سرخ پڑ جاتے ہیں تو یاد پڑتا ہے کہ سن ستاون میں ان کا سرخ پڑ جانا قومی تباہی کا پیش خیمہ ثابت ہوا تھا یمن ستاون سے پہلے چاند گہن پڑا تھا اس لئے بڑی بوڑھیوں کو سنالیس میں بھی چاند گہن پڑنے کے ڈر اُونے خواب دکھائی دینے لگتے ہیں یہ طرزِ احساسِ مذات کی تباہی کو مسلمانوں کی تاریخ میں تباہی کے پرانے واقعات کی روشنی میں سمجھنے کا غائب سوان کے ہاں نقلِ وطن کی بجائے ہجرت کا تجربہ جنم لیتا ہے۔

یہ اسی طرزِ احساس کا کرشمہ ہے کہ انتظار حسین مردِ جاسالیب میں کامیاب افسانے (کنکری) لکھنے کے باوجود بہت جلد ان سے اکتا گئے اور داستانوں کی طرف متوجہ ہو گئے چنانچہ اپنی افسانہ نگاری کے دوسرے دور میں وہ نہ صرف داستانوں کے استعارے زمانہِ حال کے تقاضوں کے مطابق دوبارہ زندہ کرنے میں مصروف ہیں (آخری کاظمی) بلکہ انہوں نے بھل کر جے کے نام کی داستان لکھنے کا تجربہ بھی کیا ہے یہ داستان ۷۴ء کی واردات کو ۵۵ء کی واردات کے وسیلے سے سمجھنے اور پیش کرنے کی کوشش ہے مگر اس سے کہیں زیادہ قابلِ توجہ مختصر افسانہ ”زردکن“ ہے۔ اس حیرت انگیز حد تک کامیاب (اور اپنی مثال آپ) مختصر افسانہ میں بہت سے چھوٹے چھوٹے استعارے مل کر ایک بڑے استعارے کو جنم دیتے ہیں نفس پرستی اور طمع دنیا کے موضوع پر تخلیق کئے گئے اس استعارہ میں معاشرتی حقیقت نگاری اور قصہ گوئی کے فنی محاسن بالکل ضمنی حیثیت رکھتے ہیں اور اسلامی دیومالا کی تخلیق مرکزی اہمیت کی حامل ہے اس لئے اس کے فنی محاسن کی نہرست مرتب کرنے کی بجائے میں انتظار حسین سے پوچھتا ہوں کہ کہیں اس افسانے کا قاری اسلامی فقر کو غیر اسلامی (عجمی نہیں) رہبانیت تو نہ سمجھ بیٹھے گا؟ یہاں اس نقطہ نظر کی بات آپڑتی ہے جس کے تحت عصرِ حاضر کے تجربات کو مسلمانوں کی تاریخ کے گزشتہ تجربات میں سمو کر پیش کیا گیا ہے۔ لکھنے والا بار بار دہرائے جانے والے بہت سے تجربات میں سے کون سے تجربات چننا ہے اور کون سے رد کرتا ہے۔ پھر حقیقت بھی فراموش نہ کرنی چاہیے کہ ۱۹۴۷ء تک بلکہ آج تک قاری پر جو وارداتیں گزری ہیں انہوں نے اس کی نفسیات کو بہت کچھ بدل دیا ہے۔ اور یوں تجربات کے انتخاب کا مرحلہ اور زیادہ اہم ہو جاتا ہے کیونکہ اس کا تعلق بات سے زیادہ بات کی تاثیر سے ہے۔ ذاتی طور پر میں سمجھتا ہوں کہ ابوالقاسم خضریٰ کی بجائے حضرت ابوذر غفاری کو اگر ”زردکن“ کا مرکزی کردار بنایا جاتا تو کہانی کے تاثر اور دیومالا کی تخلیق کے لئے بہتر ہوتا۔ ”بن لکھی زردین“ کے پھپھو اکو جب پاکستان میں نئی زندگی کی تعمیر

کے لئے مدد نہیں ملتی تو واپس قادر پور پہنچ کر حجام شہادت نوش کر لیتا ہے مگر اپنے تصورات سے غداری نہیں کرتا۔ یہاں بھی اگر انتظار حسین مکہ کے مسلمانوں کی مدینہ ہجرت کے ساتھ ساتھ حضرت باجرہ اور منجھے اسماعیل کی وادھی غیر ذی ذریعہ میں ہجرت اور نئی اور قابل شک و زندگی کی تعمیر کی واردات کو پیش نظر رکھتے تو یہ کردار عہدِ آفریں کردار بن سکتا تھا۔ اسی طرح کربلا کی واردات کا ذکر کرتے وقت بھی انتظار حسین یہیں کہیں لکھنؤ کے گرد و پیش میں ہی گھر کر رہ جاتے ہیں۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ علم، تعزیر اور ان سے متعلقہ رسومات تو کبھی کبھی علامت بنتی نظر آتی ہیں مگر اصل واردات کی روح اس طرح منعکس نہیں ہو پاتی جس طرح مثلاً اقبال کے اس شعر میں ہے۔

مرادل، میری رزم گاہِ حیات گمانوں کے لشکر یقین کا ثبات

یا

حقیقت ابدی ہے حسین ابن علی بدلتے رہتے ہیں انداز کوئی و شامی
داستان گوؤں کے علاوہ علامہ اقبال کی شاعری بھی اسلام میں دیو مالا کی تلاش و جستجو کی حامل ہے۔
توقع کرنی چاہیے کہ انتظار حسین نے برسوں پہلے ”کلیاتِ میر“ کو سرکلر ناول کی حیثیت سے پڑھنے کا جو اعلان کیا تھا اس کے مطابق وہ اب تک ”کلیاتِ میر“ کے مطالعہ سے فارغ ہو چکے ہوں گے اور اب کلامِ اقبال کو بھی زندہ و منور استعاروں کی حامل داستان کی حیثیت سے پڑھ ڈالیں گے۔ اب تک ایسا نہ کر سکنے کی وجہ شاید یہ ہے کہ بقول حمید شاہین ”انتظار حسین کو ایلٹ پہلے یاد آتا ہے اور نانی اماں بعد میں“ اور ایلٹ ماضی کے اسیر ہیں تو اقبال کھوئے ہوؤں کی جستجو کرتے ہوئے بھی مستقبل کے پیامبر۔

اس نوعیت کی کسی بحث کا ماحصل بیان کرنا بد مذاقی سے کم نہیں مگر یہاں یہ کہنا بھی ضروری معلوم ہوتا ہے۔ احمد ندیم قاسمی، قراۃ العین حیدر، انتظار حسین اور ان کے حلقہ ہائے اثر کے باوجود ہمارے عہد کی افسانہ نگاری جمود کی جس کیفیت سے دوچار ہے وہ کئی اعتبار سے ”تخلیقی جمود“ ہے۔ قیامِ پاکستان کے ساتھ افسانہ نگاری کی مصنوعی روایت کا تو خاتمہ ہو گیا مگر داستانوں میں افسانہ نگاری کی جو روایت موجود ہے اس سے رشتہ جوڑ کر نئے افسانے کا رنگ روپ چمکانا کچھ آسان نہیں، اس مہم کو سر کرنے کے لئے جن صلاحیتوں کی ضرورت ہے۔ عصرِ حاضر کے اکثر فن کار ان صلاحیتوں کو پروان چڑھانے کی بجائے ’زرد کتے‘ کے خلاف جہاد میں مصروف ہیں پھر اس سلسلہ میں لکھنے اور پڑھنے والے کے برے بے تعلبات بھی کار فرما ہیں۔ ان سب عوامل کے باوجود چند پرانے

لکھنے والوں مثلاً عزیز احمد (دیباچہ طلسم ہوشربا)۔ جب آنکھیں آہن پوش ہوئیں۔ اور صاحبہ مسرور (مجھے
 ماضی کے مخالف پرے لگتے ہیں) کے رویہ میں تازگی کا احساس اور گزشتہ چند برس کے دوران
 نمودار ہونے والے افسانہ نگاروں کے تصور دیکھئے اور بالخصوص کوہنگ دیبکے!

پیش خدمت بے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
 ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
 بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📌

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068



@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

افسانے کے نئے موضوعات

رشید امجد

نئی چیز کا ظہور زندگی کے جاری و ساری رہنے کی ضمانت ہے۔ جب چیزیں اپنی تازگی اور نیا پن کھو بیٹھتی ہیں تو انسانی فطرت ان کو رد کر کے نئی راہوں پر دوڑ اٹھتی ہے اس عمل کا رک جانا موت اور فنا کی دلیل ہے۔ بہت پرانی چیزوں سے ہمارا ہمیز اور ہوتا اس امر کا ثبوت ہے کہ ان میں اب کچھ بھی نہیں۔ ان میں سے اچھبا، حیرانی، چونکا دینے اور لیجانے والی کیفیات ختم ہو چکی ہیں۔ ثبات صرف تغیر کو ہے اور تغیر سے مراد تبدیلی کی نئی صورت ہے ادب میں نئی تحریکیں انسان کی فکری اور ذہنی آزادی کا پرچم ہوتی ہیں۔ ادبی دستاویز کسی دور کا وہ معیقہ ہے جس سے اس دور کے لوگوں کے ذہنی رجحانات، جذباتی رویوں، معاشرتی سلوک، مصلحت پسندیوں اور عقلی و فکری حدود و ارجوں کی تشفی اور پہچان ہوتی ہے باقی تمام علوم ان تمام مسائل سے بحث کرتے ہیں جن کا ادب اظہار کرتا ہے۔ ہر دور کے ادیب کے لئے لازمی ہے کہ وہ اشیاء اور ضروریات کو اپنے دور کے سیاق و سباق میں دیکھے اور انہیں معنی عطا کرے لیکن اگر کوئی ادیب اپنے دور کو نظر انداز کر کے چیزوں کو پرانی عینک سے دیکھتا ہے تو اس کی دیانت پر شبہ کرنا پڑے گا کیونکہ ہر دور اپنا نیا پن اور عصری مسائل (اور اگر اصرار کیا جائے تو نعرے) لے کر آتا ہے۔ لہذا آزادی فکر کے سامنے نعرے کا بند باندھنا، یا چیزوں کو گھسیٹی عینک سے دیکھنے کا کوئی منصوبہ نئے ادب کی بیاض میں نہیں۔ ہر دور کا تشخص اس دور کا سچا فن کار کرتا ہے۔ اسے میں نیا دیکھنے والا کہتا ہوں۔ فنکار کون ہوتا ہے؟ اس کا جواب تنقید کی کتابیں نہیں، زمانہ دیتا ہے۔ تنقید کی کتابیں تو خود اس کی منتظر رہتی ہیں۔ نیا فن کار تخلیق کی زبردست چمک کی بدولت دائمی تابندگی حاصل کرتا ہے۔ کالی یا نیلی سیاہی سے لکھے ہوئے نعرے یا بندھے ہوئے اعرالوں کے زور پر نہیں بلکہ اس کا اپنا دور جو نئے موضوع لے کر آتا ہے نئے پن کا تقاضا کرتا ہے۔ یہیں نیا اور پرانا دو الگ الگ خانوں میں بٹ جاتے ہیں۔ پرانا ان نئے موضوعات سے آنکھیں بند کر کے پرانی باتوں کو دہراتا رہتا ہے اور نیا انہیں اپنے دور کی عطا سمجھ کر سینے سے لگا لیتا ہے۔ نیا اور دافسانہ بھی ان ہی دو پرانا اور نیا، دائروں میں بتا ہوا ہے اب بھی کئی افسانہ نگار ہیں جن کے یہاں پرانے مسائل کی بازگشت سالی دیتی

ہے لیکن اس کے بین بین اردو افسانے نے نئے موضوعات بھی اپنائے ہیں بہت سے موضوعات صرف ایک مخصوص دور کی عطا ہوتے ہیں چنانچہ پرانے اور بندھے ہوئے اصولوں کی پیروی کرنے والے انھیں چھوٹے ہوئے خوف محسوس کرتے ہیں۔ لیکن نیا فنکار یہی رویہ پرانے اصولوں کے ساتھ برتا ہے، گزشتہ دس بارہ سالوں میں سماجی، سیاسی اور فکری سطح پر جو تبدیلیاں آئی ہیں انھوں نے زندگی کا سارا ڈھانچہ بدل دیا ہے ہم نئے نئے مسائل سے دوچار ہوئے ہیں ان مسائل کا حل پرانوں کے پاس ہے نہ ان کے اصول اس سلسلہ میں ہماری کوئی مدد کر سکتے ہیں مثال کے طور پر مدرس ایک قابل احترام شخصیت ہے۔ مدرس پرانے معاشرے میں بھی تھا لیکن اس دور میں حالات اور معاشرے کے پیٹرن کی وجہ سے اس کی شخصیت کا گناہ آلود ہونا بہت مشکل تھا چنانچہ پرانے ادب میں مدرس قابل احترام شخصیت بن کر وارد ہوتا ہے لیکن نئے معاشرے نے جہاں بہت سی بیماریاں پھیلانی ہیں ان میں سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ہمارے مکتب بھی منافقت کی اس لعنت سے محفوظ نہیں رہ سکے چنانچہ مکتب کی ان لغتوں کا سرائے لگانا اور مدرس کی بددیانتی کو بے نقاب کرنا نیا موضوع ہے اسی طرح دفتری زندگی، اور کھرکیل ذہنیت اور دفتری سیاست بھی نیا موضوع ہے گزشتہ دس سالوں میں اردو افسانہ بہت سے نئے موضوعات سے روشناس ہوا ہے۔ یہاں میں چند کا ذکر کرتا ہوں مثلاً دور کی تشکیک اور ایک دوسرے کو شک و شبہ سے دیکھنے کے بارے میں انتظار حسین (مشکوٰۃ لوگ)، دفتری زندگی اور اس کی اندرونی سیاست سے متعلق منیر احمد شیخ (قیمتی آدمی)، سکولوں اور کالجوں کی زندگی دہاں کے ماحول و سیاست کے بارے میں جو گند پال (باز پچھو اطفال)، رشید امجد (دگنی دیوار کے سائے)، شہر دہاں کے پھیلاؤ اور لوگوں کے اژدھام، انسانوں کو شہر دہاں کی طرح نمبر دہاں میں تقسیم کرنے اور نمبر دہاں سے بچانے جانے کے متعلق نجم الحسن رضوی (دنیا شہر)، منیر احمد شیخ (پی بی ایل ۵۳۶ اور زیر پوائنٹ)، نئے انسانوں کی کھوکھلی عظمت کے پس پشت چھپی ہوئی خباثتوں سے متعلق مشہور ڈاکٹر دیہ خاں، دریاؤں، پلوں اور ٹرکوں کو موضوع بنا کر براج مین را دریا، اعجاز راہی (دنیا پل)، جنگل کے معاشرے سے اجتماعی ہجرت سے انفرادی ہجرت کے بارے میں اعجاز راہی (تیسری ہجرت) وغیرہ نے افسانے لکھے ہیں یہ تمام موضوعات نئے اور اچھوتے ہیں جنھیں لکھنے والوں نے علامتی اور تجریدی انداز اور اسلوب میں پیش کیا ہے۔

انتظار حسین کے مشکوک لوگ میں اس دور کی تشکیک کو موضوع بنایا گیا ہے جہاں ہر شخص دوسرے کو حتیٰ کہ خود کو مشکوک سمجھتا ہے۔ صابر ایسے ماحول کا فرد ہے جہاں ہر آدمی دوسرے کے بارے میں جاسوسی کی آنکھ رکھتا ہے ہر دوسرا تیسرے کے متعلق اپنی معلومات کا اظہار کرتا ہے، صابر اس ساری گفتگو کا گواہ ہے اور ہر ایک کو شک و شبہ کی نظروں سے دیکھنے کا عادی ہو جاتا ہے اس کا یہ رجحان اس حد تک بڑھتا ہے کہ آخری لمحہ میں اسے اپنی ذات بھی

اس کی زد میں محسوس ہوتی ہے۔ انتظار حسین نے اس افسانے میں بڑی خوبصورتی سے اس دور کے پڑھے لکھے لوگوں کی ذہنی کیفیت بیان کی ہے یہ افسانہ محض چند کرداروں کا المیہ نہیں بلکہ پورے معاشرے کے ذہنی رویوں کا احاطہ کرتا ہے۔ انتظار حسین کے اسلوب پر داستان کا گہرا اثر ہے جس کے باعث ان کی تحریر میں شگفتگی پیدا ہو گئی ہے۔ وہ لفظی ملامتوں کا استعمال کرنے کی بجائے قصہ اور کرداروں کو علامت کے طور پر پیش کرتے ہیں۔

جو گند رپال کے "بازیچہ اطفال" کا مرکزی کردار ایک کالج کا ادھیڑ عمر پرنسپل ہے یہ شخص کئی ذاتوں میں بٹا ہوا ہے اس افسانے میں اس کردار کا ذہنی تجربہ کرنے کے ساتھ ساتھ کالج کی سیاست، ادھیڑ عمر مجرّد اساتذہ کے جذبات اندرونی خیانتوں اور کسی حد تک ان کے دبے ہوئے جنسی تحرکات کا جائزہ پیش کیا گیا ہے۔ اپنے موضوع کے اعتبار سے یہ خاصا دلچسپ مطالعہ ہے۔

جو گند رپال کے افسانے پہلی نظر میں تصویر کی طرح لگتے ہیں لیکن جوں جوں ان سے مانوس ہوتے جائیں وہ رنگوں اور سوچوں کی پھیل کی طرح پھیلتے چلے جاتے ہیں۔ جو گند رپال نے خالص تجربہ کی بجائے قصہ اور تجربہ کی آمیزش کرنے کی کوشش کی ہے۔ وہ علامتی افسانوں میں بھی کردار کی نشوونما اور ارتقا کا خیال رکھتے ہیں۔

اعجاز راہی کا "تیسری ہجرت" جنگی کے معاشرے سے اجتماعی ہجرت سے صنعتی انقلاب کی لعنت کے رد عمل کے طور پر فرد کی ہجرت کی داستان ہے۔ یہ افسانہ موجودہ دور کے افسانوں میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے "تیسری ہجرت" سیاق و سباق اور مفہوم معنی کے اعتبار سے صدیوں پر پھیلا ہے۔ افسانہ مختلف ملازمات سے فہم و ادراک کی جس رفعت کا تقاضا کرتا ہے۔ تاریخی، مذہبی اور عصری شعور اس کے بنیادی پتھر ہیں۔ افسانہ بظاہر لمحاتی اور واقعاتی دکھ کے ساتھ شروع ہوتا ہے لیکن دل اور صدیوں میں پھیل کر معنوی اور احساساتی اعتبار سے زمان و مکان کی گرفت سے آزاد ہو جاتا ہے۔

"تیسری ہجرت" ہندوپاک میں بسنے والی مسلمان قوم کے المیہ کے طور پر ظاہر ہوتا ہے اور اس اعتبار سے اپنی نوعیت کا واحد افسانہ ہے۔ افسانے کا کردار خود کو پہلی ہجرت مدینے کی جانب سے اپنے آپ کو DEFINE کرتا ہے۔ زمین اور وقت کے فاصلے طے کرنے کے بعد وہ ہندوپاک کی تقسیم میں چھ ہجرت کا دکھ سہتا ہے اور خود کو RE-DEFINE کرتا ہے اور آخر کار بے معنویت کے موجودہ دور میں روح سے جسم اور فرد کو اپنی ذات سے تیسری ہجرت کا ذکر کرتا ہے جو ذہنی کاری کے لئے ایک دائمی کرب، دکھ اور غلاب ہے اس طرح خود کو DEFINE کرنے کا عمل تاریخی کے پردے پر خون سے لکھا ہوا مستقل سوالیہ نشان بن جاتا ہے۔ اعجاز راہی کے یہاں دور کی منافقتوں اور نفرتوں کے خلاف جو رد عمل سامنے

آتا ہے اسے وہ گہری علامتوں سے بیان کرتے ہیں۔ ان علامتوں تک رسائی ہونے کے بعد موضوع وسیع کینوس پر پھیل جاتا ہے۔ انجما ذرا ہی کے افسانوں سے صحیح معنوں میں بطف اندوز ہونے کے لئے ذہانت کا ایک خاص معیار پہلی شرط ہے۔

مینر احمد شیخ نے "حقیقی آدمی" میں دفتری زندگی کی سیاست، سازشوں اور ماحول کو خوبصورتی سے اجاگر کیا ہے۔ کفیل احمد وہ قیمتی آدمی ہے جس نے کلرک سے ترقی کر کے افسری حاصل کی ہے۔ اپنی چاچا پوسی اور افسروں کو مکھن لگانے کے فن کی وجہ سے وہ اعلیٰ حلقوں میں قیمتی آدمی خیال کیا جاتا ہے لیکن اس کا ماتحت عملہ ہمیشہ یہ سمجھتا ہے کہ یہ قیمتی آدمی آخر کتنا کیا ہے؟ دفتری زندگی کا یہ رُخ اور کلرکی ذہنیت صنعتی دور کی برکت ہے اس افسانے میں یہ رخ متعین کرنے کے ساتھ ساتھ افسانہ نگار نے کفیل احمد کا بھرپور کردار بھی پیش کیا ہے۔ یہ افسانہ کردار کا افسانہ ہونے کے ساتھ ماحول کی عکاسی بھی کرتا ہے۔ مینر احمد شیخ افسانہ میں کردار نگاری پر خصوصی توجہ دیتے ہیں لیکن بعض اوقات ان کے کردار فنی کاریگری کی وجہ سے میکانیکی ہو جاتے ہیں۔ ان کے یہاں کردار تو پورے قد و قامت کے ساتھ سامنے آ جاتا ہے لیکن کہانی کا عنصر کم ہونے کی وجہ سے اسلوب میں عجیب سی خشکی آ جاتی ہے جس کی وجہ سے انہیں پڑھتے ہوئے کبھی کبھی آکٹا ہٹ کا احساس ہونے لگتا ہے۔ مینر احمد شیخ کے افسانوں کا معنوی کینوس بین الاقوامی سطح پر آکر محدود ہو جاتا ہے انہوں نے چھوٹے چھوٹے عصری مسائل کو چھیڑا ہے جو ان کے اسلوب اور فکری حدود کی وجہ سے چھوٹے ہی رہ جاتے ہیں۔

بجیم احسن رضوی کا شہر "نئے بٹے" ہوئے شہروں کے مسائل اور ان کے پہلو بہ پہلو انسانوں سے عمارتوں کی طرح سلوک کرنے کے المیہ کا فنکارانہ اظہار ہے۔ بجیم احسن رضوی کے یہاں داخلیت پسندی کا غلبہ ہے وہ خارج میں سفر کرتے کرتے اچانک اندر کی طرف غوطہ لگا جاتے ہیں اور اندر دنی کشف کی روشنی میں اشیاء کی توڑ پھوڑ کا تماشا دیکھتے ہیں۔

براج مین راکے "ریپ" کا مرکزی کردار ایک سڑک "دی مال" ہے جس سے دونوں جوان دالہبانہ پیار کرتے ہیں۔ سعید اور کلید پ دونوں بیمار ہیں اور معاشرہ ان سے نفرت کرتا ہے وہ زندہ رہنا چاہتے ہیں لیکن زندگی ان سے قدم قدم پیچھے ہٹ رہی ہے چنانچہ ان کا یہ جذبہ ایک سڑک کی جانب CONVERT ہو جاتا ہے خوبصورت بات یہ ہے کہ یہ دونوں ایک دوسرے کے بہترین دوست ہیں اور ایک دوسرے کے رقیب بھی لیکن ان کا جذبہ رقابت حسد یا بغض سے خالی ہے کیونکہ دونوں ہی اپنی محبوب سڑک سے دالہبانہ لگاؤ رکھتے ہیں ان دو اکتائے ہوئے انسانوں کے لئے یہ سڑک فرحت اور تازگی کی علامت بن کر زندگی کے نئے مزاج کی نشاندہی کرتی ہے لیکن ایک دن اس سڑک کو ریپ کر دیا جاتا ہے یعنی اس کا نام "گو جریل روڈ" رکھ دیا جاتا ہے یہ صدمہ اتنا ناقابل برداشت ہے کہ سعید خود کشی

کر لیتا ہے اور بھدپ ایک بار پھر زندگی سے مایوس ہو کر پلنگ پر آگرتا ہے۔ بظاہر یہ افسانہ ایک سڑک اور دو مایوس انسانوں کے پس منظر میں لکھا گیا ہے لیکن علامتوں کے سیاق و سباق میں یہ پورے معاشرے کی داستان ہے۔ سڑک کاریپ ہونا ایک تہذیب کے ریپ ہونے کے المیہ کا اظہار ہے وہ مایوس انسان ایک تہذیبی منطقے میں پناہ گزین ہو کر زندگی سے محبت اور زندہ رہنے کا جذبہ پاتے ہیں۔ اس تہذیب کاریپ ہو جانا، ان میں سے ایک کی خودکشی کا باعث ہی نہیں بنتا بلکہ پورے معاشرے پر سڑک کی کیفیت طاری کر دیتا ہے۔ مین را کے یہاں علامت کا تصور اپنے معاصرین کی نسبت بہت زیادہ ہے وہ چیزوں کا بغور مطالعہ کرتے ہیں اور پھر اس مطالعہ کو مختلف زاویوں سے منعکس کر کے نتیجہ اخذ کرتے ہیں جب تجرید اور علامت بے ساختگی سے آتی ہے تو نیا ذائقہ محسوس ہوتا ہے لیکن جب وہ دانستہ طور پر یا OVER CONFIDENCE سے لکھتے ہیں تو ابلاغ کا مسئلہ بھی پیدا ہو جاتا ہے۔

مشہور داور کا یہ خاکی "غلطی کے احساس میں بھری ہوئی انسانی شخصیت کی مجبوریوں اور کوتاہیوں کا المیہ ہے ضرورت سب سے بڑا جرم ہے اور عظمت ایک محاصرہ زدہ قلعہ ہے۔ بنیادی تقاضوں کے سامنے تمام قلعے مسمار ہو جاتے ہیں اور انسان اپنی شخصیت کو تہ کر کے نفل میں دبا لیتا ہے۔ یہ "خاکی" اسی مطالعہ کا خوبصورت تجزیہ ہے۔

مشہور داور کا تخلیقی ماخذ متوسط طبقہ ہے وہ فیصلہ کن رائے دینے کی بجائے کچھ کچھ ادھوری بات کرتے ہیں تاکہ قاری کے دل میں کسک پیدا ہو جائے۔ مشہور داور نیم تجربی، نیم علامتی اسلوب میں کرداروں کا تجزیہ کرتے ہیں۔

محمد منشا یاد کا "کاقدی ہے پیرہن" موضوع کے اعتبار سے بالکل نئی چیز ہے یہ افسانہ NUDE GLASSES کے بارے میں ہے جسے ایک شخص یورپ سے برآمد کرتا ہے اور ان کے ذریعے لوگوں کو خصوصی طور پر عورتوں کو دیکھتا ہے۔ اس عینک کی خصوصیت یہ ہے کہ اسے پہن کر ہر شخص ننگا نظر آتا ہے۔ افسانہ نگار نے NUDE GLASSES

کو سائنس کے منفی رجحانات کے طور پر ہی استعمال نہیں کیا بلکہ اسے ایک مخصوص ردیے کی علامت بھی بنا دیا ہے یہ مغرب کی عینک یعنی نقطہ نظر سے مشرق کو دیکھنے کا ردیہ ہے جب افسانہ نگار کی کردار عینک پہن کر چیزوں کو دیکھتا ہے تو اسے ہر چیز اپنے سیاق و سباق سے علیحدہ نظر آتی ہے یہ عقیدتی ہی نہیں ہے بلکہ ایک عینک پہن کر جو مغربی بینیت کا نمائندہ ہے فرحت اور تازگی محسوس کرتا ہے کیونکہ چیزوں کا اپنے سیاق و سباق سے ہٹ جانا اور قدروں کا لبادہ چھوڑ دینا اس کے نزدیک کوئی اہمیت نہیں رکھتا۔ یہ دونوں کردار دو مختلف ردیوں کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ایک کردار جب "میرے" کی عینک سے اشیاء

کا ناخاکہ کرتا ہے تو المیہ وجود میں آتا ہے۔ افسانہ نگار نے بڑی خوبصورتی سے ان لوگوں پر طنز کیا ہے جو مغربی عینک سے

مشرق کا جائزہ لینا چاہتے ہیں۔ افسانہ کی خوبی یہ ہے کہ اس سارے المیہ کو سائنس کی جدید ترین ایجاد NUDE GLASSES

کے توسط سے بیان کیا گیا۔ مثلاً یاد کا اسلوب کہانی سے بہت متاثر ہے جس کے زیر اثر ان کے یہاں چیزوں کو تفصیل سے بیان کرنے کا رجحان ملتا ہے بعض اوقات یہ تفصیل غیر ضروری طوالت کا باعث بھی بن جاتی ہے۔

ان موضوعات کے ساتھ ساتھ نئے افسانے میں ایک اور موضوع جس نے اب مستقل حیثیت اختیار کر لی ہے "ہٹی ہوئی شخصیت" کا مسئلہ ہے گزشتہ پانچ برسوں میں اس موضوع پر سب سے زیادہ افسانے لکھے گئے ہیں، رام لعل (چاپ)، قاسم محمود (چیونٹی کا قاتل)، انور سجاد (دوب، ہوا اور لہجہ)، بلراج کول (کنواں)، سرنید پرکاش (دوسرے آدمی کا ڈرائیونگ روم)، اثر فاروقی (القارحہ)، دلاب دانش (دوڑتے جسم پگھلتے شبد)، وغیرہ نے شخصیت کے بکھراؤ کو بنیادی تنازع بنایا ہے۔ شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور کی دریافت کے بعد انسان اپنے COMPLEX کی حدود کا تعین کرنے لگا ہے۔ ذات کی لغت میں غیر اور نہ غیر دو الگ الگ وجود نہیں بے نام، نامداری کا ایک رخ ہے۔ پولیس نے خود کو NO BODY کہا تھا، یہ NO BODY کون تھا؟ نیا فنکار اسی کا کھوج لگا رہا ہے۔ ہٹی ہوئی ذات کا یہ THE OTHER اور دوا داب کا نیا کردار ہے۔ جس کی بازیافت اور ہونے کے احساس کے ڈانٹے اجتماعی لاشعور سے جاملتے ہیں۔

رام لعل کے افسانے "چاپ" کا مرکزی کردار داس کئی خانوں میں بنا ہوا ہے۔ اس کی شخصیت پر دراڑیں پڑ چکی ہیں۔ یہ کردار متوسط طبقے کے COMPLEXES کا نمونہ ہے۔ بابر داس کے اندر پھپھا ہوا داس خوابوں کی امانت ہے۔ وہ ہمیشہ بڑا بچہ اور خزانہ پانے کے خواب دیکھتا ہے۔ بالآخر اس کی یہ خواہش جسم کا روپ لے کر دوسری ذات کے روپ میں اسے خزانے کی بشارت دیتی ہے۔ یہ افسانہ انسان کے فطری رجحانات اور خواہشات کا دل چسپ مطالعہ ہے۔ اس میں ذات کے بکھرنے اور خانوں میں بٹ جانا بنیادی تنازعہ ہے۔

رام لعل افسانوی فن پر مضبوط گرفت رکھتے ہیں۔ وہ غیر ضروری ملامتوں سے گریز کر کے کہانی کے بنیادی ELEMENTS کا خیال رکھتے ہیں۔ ان کی کہانیاں دہرا مفہوم لئے ہوئے ہوتی ہیں۔ ایک مفہوم عام قاری اور دوسرا مفہوم ذہین قاری کے لئے ہے۔ فنی اور عصری طور پر وہ جدید افسانہ نگار ہیں لیکن ان کے بعض افسانے دہرا افسانے نئے پن کی حدیں چھوتے ہیں۔

قاسم محمود کے "چیونٹی کا قاتل" کا مرکزی کردار انسانی مرض میں مبتلا ہے۔ جرم کے احساس نے اس کی شخصیت کو

درمیان سے کاٹ دیا ہے اور یہ کٹی ہوئی ذات، غیر ذات، دوسری ذات بن کر آسیب کی طرح اس کے گرد چکر لگاتی ہے۔

قاسم محمود نے مکمل علامتی لہجہ تو نہیں اپنایا لیکن ان کے اسلوب میں علامت لاشعوری طور پر داخل ہو گئی ہے وہ چیزوں کو سفید کینوس کی بجائے ہلکے رنگ کے کینوس پر پیش کرتے ہیں۔ معمولی جزئیات سے بڑی تصویر بناتے ہیں ان کی کہانیاں نقطے سے شروع ہوتی ہیں لیکن پڑھنے کے بعد احساس ہوتا ہے کہ وہ بڑے دائرے میں کام کر رہی ہیں ان کے کردار نگہیوں سے نمودار ہوتے ہیں لیکن پھیلتے پھیلتے بین الاقوامی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔

انور سجاد کے ”دوب ہوا، اور لنجا“ کا معلم دوہرے پن کے عذاب سے گزر کر تہرے پن کے جہنم میں سفر کو رہا ہے اس کی ذات کا لنجا پن امام مہدیؑ کے ظہور اور حضرت عیسیٰؑ کی واپسی کے خواب دیکھتا ہے۔ یہ خواب نامہ اس کے شکستہ اور بکھرتے اعضاء کو مرکز دیئے ہوئے ہے۔ اس کی دم توڑتی قوتیں اس خواب کے طفیل وقتی طور پر بکھرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ معلم کی دوسری ذات کمزوری اور مایوسی کی زد پر آ جا چکی ہے۔ اس دائرے میں ٹرانڈ بدرجہ بڑھ رہی ہے اور چیزوں کے کمزور اور گناہ گار ہونے کا احساس آسیب بن کر تعاقب کر رہا ہے اور معلم کا تیسرا روپ روشنی اور تاریکی کا اختلاط ہے وہ آٹھویں رنگ کی جستجو کر رہا ہے۔ پورے افسانے میں یہ تینوں ذاتیں بدرجہ بکھراؤ کے عمل میں مبتلا ہیں جب وہ اس عمل سے گزراتی ہیں تو ایک نئے انسان کا میوٹی وجود میں آتا ہے۔ آٹھواں رنگ ایک نئے انسان کی شکل میں مستقبل کی بشارت دیتا ہے۔

انور سجاد ہمارے علامتی افسانہ نگاروں میں ایک خاص مزاج کے علمبردار ہیں۔ ان کے یہاں علامت سے زیادہ تجرید کا عمل دخل ہے۔ وہ چیزوں کو وجودوں سے الگ کر کے دیکھتے ہیں۔ وجود کی نفی کی یہ راہ گیان کی طرف جاتی ہے اس روشنی کو انور سجاد گہری علامتوں سے بیان کرتے ہیں جب یہ عمل بے ساختگی سے وجود میں آئے تو نیا ذائقہ اور نئی جہت کی نشاندہی کرتا ہے لیکن شعوری سائے سے گزرے تو کبھی کبھی ابلاغ کا مسئلہ پیدا ہو جاتا ہے۔

براج کول کے ”کنواں“ کا مرکزی کردار گولڈنڈہین شہری کے روپ میں چیزوں کو بیکار سمجھ کر ترک کر دینے کے خلاف ایک طنز پر رجمان ہے بنیادی طور پر کنویں سے نل کی طرف ہجرت ایک معاشرے اور تہذیب کی اپنی اصل بنیادوں سے دوسرے غیر منطقی کی طرف سفر کی غماز ہے۔ کنواں ایک مخصوص معاشرے اور تہذیب کا اشاریہ ہے یہ تہذیب جو زمین سے لٹی ہوئی ہے اور جس کی جڑیں دھرتی کے سینے میں دودھ تک اتری ہوئی ہیں۔ گولڈنڈہین کا پھلا رنگ لگانے کا عمل اسکی تہذیب کے انسان کی وہ ذہنی جست ہے جس سے خلاؤں میں معلق ہو گیا ہے اور دھرتی سے دور یہی

حال گولنگو کا ہوتا ہے اس کی چھلانگ ہی اس کی موت کا اعلان نامہ ہے وہ بٹی ہوئی شخصیت کا مسئلہ ہے کنویں پر اس کی ملاقات جس اجنبی سے ہوتی ہے وہ اس کے اندر کی بے نام ذات ہے۔

بلراج کو مل اعلیٰ واقعہ کو علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں فکری طور پر ان کے یہاں بڑی وسعت ہے لیکن ان کا اسلوب غیر ضروری طور پر خشک ہے جس کی وجہ سے انہیں پڑھتے ہوئے بعض اوقات اکٹا ہٹ کا احساس ابھرتا ہے۔

شمس نعمان کا افسانہ "اندھے کنویں کی چھپکلی" میں واحد مستحکم پہلے تین نسلوں یعنی باپ، خود اور بچے کی شکل میں تقسیم ہوتا ہے۔ اور پھر ماں اور محبوبہ کے در درپوں میں ڈھل جاتا ہے یہی کردار پتنگا اور چھپکلی بن کر اپنی اندرونی کشمکش، خوف اور جنسی میلانات کا اظہار بنتا ہے۔

شمس نعمان ایک جذباتی مفکر کی طرح معاشرے کے بے ڈھنگے پن پر طنز کرتے ہیں ان کی تحریر میں بے باکی اور چیزوں کو بے دردی سے ننگا کرنے کا رجحان غالب ہے۔

سمیع آہوجہ کا "برسات کی رات" بھی شخصیت کے پانچ مختلف ٹکڑے پیش کرتا ہے۔ افسانہ کا واحد غائب ایک طوفانی برساتی رات میں اپنے اندر کے ردپوں، بھیڑیا، کتا اور سانپ سے آگاہ ہوتا ہے اس نے اپنی شخصیت پر خول پر خول پڑھا رکھے ہیں لیکن اس رات یہ تمام خول ایک ایک کر کے اتر جاتے ہیں اور وہ ننگا ہو کر اپنی نظروں سے اپنا صحیح روپ دیکھ لیتا ہے لیکن اگلی صبح، رات کے گزرتے ہی، باہر نکلے ہوئے کمر زادہ غریب سے اندر کو دجائے ہیں اور اترے ہوئے خول ایک ایک کر کے پھر شخصیت پر اپنا تسلط جھالیے ہیں۔

سمیع آہوجہ کے اسلوب پر ہندو دیومالا کا گہرا اثر ہے جس کی وجہ سے ان کی علامتوں تک رسائی اتنی آسان نہیں ان کے یہاں خوبصورت امیجز تحریر میں دلکشی پیدا کرتے ہیں۔

کلام حیدری کے افسانہ "سختی" کا مرکزی کردار خود کو ماحول سے ہم آہنگ نہیں کر پاتا۔ اس افسانہ میں افسانہ نگار نے تین کردار، مولا بخش، سکینہ اور واحد مستحکم پیش کئے ہیں لیکن مجھے یہ تینوں کردار ایک ہی شخصیت کے تین زاویے نظر آتے ہیں۔ بنیادی شخصیت اس "میں" کی ہے جس کی ایک ذات مولا بخش کے روپ میں مشینوں کی امانت ہے اور بالآخر ایک ٹوک کے نیچے آکر کچلی جاتی ہے۔ سکینہ اس کے مستقبل کے کرن بھی ہے اور ماضی کے بے خوشگوار لمحوں کی یاد بھی تیسرا کردار ان دونوں کے درمیان سے اور پرانے کی دہلیز پر کھڑا کشمکش، انتشار اور زندگی سے بے دلی کا منظر بن کر ظاہر ہوتا ہے۔ کلام حیدری کا اسلوب کہانی کو ایک مخصوص مزاج سے ہم آہنگ کرتا ہے ان کا بنیادی

نظر سے گزرے ہیں ان میں سے میں فرخندہ لودھی (میگی)، نسیم درانی (اب ادھر آ جاؤ)، غلام الثقلین نقوی (سبز پوش) کا ذکر کرنا چاہتا ہوں۔

فرخندہ لودھی کا "میگی" وطن کی محبت اور دہاں کی مٹی سے دالہا نہ عشق کی خوبصورت تمثیل ہے میگی ایک سیلابی لوکی ہے جو ملک ملک پھر کر زندگی کا لطف اور معلومات کے اضافہ کی خوشی حاصل کرتی ہے لیکن اس کے وطن کی یاد دہاں کی مٹی اور گھاس اس کے لاکٹ میں بند، ہر وقت اس کے سینے کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ رہتی ہے۔ اس مٹی کا احساس اور اس ہی اس کی زندگی ہے۔ امین متضاد لہر ہے جو اپنے زمینی رشتوں سے کٹ ہوا ہے میگی اس کی اس بے جسی میں لہر بن کر نمودار ہوتی ہے اور اس کے دل میں وطن کی عظمت کا چراغ روشن کر جاتی ہے۔ اپنے موضوع کے اعتبار سے یہ افسانہ بچہ را چھوٹا اور نیا ہے۔

فرخندہ لودھی کا اسلوب پرکشش اور دل بھانے والا ہے انہیں اظہار پر مکمل گرفت ہے اور وہ اپنی بات کو پڑاثر بنا کر پیش کرنا جانتی ہیں۔

نسیم درانی کا "اب ادھر آ جاؤ" موضوع کے اعتبار سے جنسی نفسیات کی ذیل میں آتا ہے لیکن جزوی طور پر اس میں وطنیت پرستی کی ایک لہر رواں دواں نظر آتی ہے۔ مسعود لاہور سے راولپنڈی کا سفر کرتا ہے۔ یہ سفر جسم کا سفر ہے لیکن اسی سفر کے دوران وہ ایک ذہنی مسافت بھی طے کرتا ہے جس کے دوران وہ پوری سے شیر شاہ سوری اور سوہنی سے منگلا دیوی تک کی قربت محسوس کرتا ہے پوری کی یاد جہلم بن کر اس کے وطن کو سبزہ عطا کر رہی ہے شیر شاہ سوری جرنیلی سڑک کے روپ میں اس کے وطن کے ایک سرے کو دوسرے انتہائی گوشے سے ملاتا ہے اور منگلا دیوی طاقت اور ہرالی کی علامت بن کر منگلا ڈیم کی شکل میں مستقبل کی خوشیوں کے گیت گارہی ہے۔ اصل کہانی الگ ہے لیکن مسعود کا یہ جزوقتی ذہنی سفر اسے یکدم زمینی رشتوں سے منسلک کر دیتا ہے۔

نسیم درانی، افسانے کی تکنیکی گرفت کا خاص خیال رکھتے ہیں۔ وہ اپنے کرداروں کو ایک خاص نفسیاتی موڑ پر لا کر قاری کے سامنے کھڑا کر دیتے ہیں۔ ان کا اسلوب نکھر اور بے تکلف ہے۔

"سبز پوش" غلام الثقلین نقوی نے ستمبر ۲۰۱۵ء کی جنگ کے پس منظر میں لکھا ہے۔ اس افسانے میں وطن پرستی اور وطن دوستی، ذرے ذرے سے محبت کا بے پناہ جذبہ کر دہیں لے رہا ہے۔ ان کے افسانے ثقافتی اور زمینی رشتوں سے گہرے مربوط ہوتے ہیں۔ وہ ایک خاص تہذیب کے نمائندے ہیں اس تہذیب کی موت اور زوال ان کا بنیادی کرب ہے۔

غلام الثقلین نقوی کا انداز بیان شاعرانہ ہے۔ وہ نثر میں شعریت پیدا کر دیتے ہیں۔ ان کے افسانے ایک خاص

معیار اور مزاج کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کے یہاں زندگی کی تلخ حقیقتوں کی عمدہ تصویریں ملتی ہیں۔ ان کے یہاں دیہا اور شہروں کا مشترکہ المیہ ظہور پذیر ہوا ہے۔ زندگی کا کھوکھلا پن، دہلی دہلی بے چارگی کی مسکراہٹ اور حقیقت سے منہ موڑ کر خوابوں کی دنیا میں پناہ لینے والے لوگ، ان کے محبوب کردار ہیں۔ ان کی خوبی یہ ہے کہ فطرت کی عکاسی کے باوجود ان کے یہاں رومان پسندی نہیں۔ وہ خواب زدہ کردار مزہ پیش کرتے ہیں مگر وہ خواب نہیں دیکھتے۔

نئے افسانہ نگاروں کی قیسری پرست میں احمد داؤد، اسد محمد خان نے اپنی منفرد پہچان بنائی ہے۔ احمد داؤد نے نئے افسانے کو نظریاتی چہرگی کے ساتھ ساتھ تاریخی اور ثقافتی ذائقے سے ہم آہنگ کیا ہے۔ طنز کی تیز کاٹ، جھٹکا دیتے چٹکیاں لیتے جھٹے، دبیر، علامتیں اور سانس لیتے ایبجر۔ اس کے بھرپور مشاہدے، زیر کی اور تاریخی شعور کا پتہ دیتے ہیں۔ انسانی رشتوں کا المیہ، معروضی دکھ اور اجتماعی ٹوٹ اس کی کہانیوں میں عہد کی گویا سی دیتے، سانس لیتے ہیں۔ بیانہ کو توڑنے، شعری اور نثری زبان کے فرق کو مٹانے اور افسانے کی نئی زبان کی تشکیل میں اس کے افسانے اپنی الگ پہچان رکھتے ہیں۔

اسد محمد خان نے جدید انسان کے نفسیاتی المیہ کو کائناتی پھیلاؤ دیا ہے اور تجرید کو علامت سے ملا کر ایک نیا رنگ پیدا کیا ہے۔ اس کے افسانوں کا آدمی جدید دور میں دھتے ہوئے بھی اپنی ایک ایسی سائلی رکھتا ہے جو سارے انسانی سفر پر پھیلی ہوئی ہے۔ اندازِ بیاں کی انفرادیت اس کی کہانیوں میں نیا لہجہ پیدا کرتی ہے۔ اردو افسانے میں نئے موضوعات کا یہ مختصر سا جائزہ یقیناً مکمل نہیں لیکن ایک بات جو مرکزی حیثیت رکھتی ہے۔ یہ ہے کہ نئے افسانہ نگار نے اشیاء اور ان کے تصورات کے ساتھ ساتھ کبھی بھی چھوٹ چھات یا پرہیز کے رویہ کا اظہار نہیں کیا بلکہ کشادہ دل سے ہر نئی چیز کو خوش آمدید کہا ہے کہ تغیر نئے پن کا اور نیا پن زندگی کے رواں دواں ہونے اور حرکت کا گواہ ہے!

گزشتہ دس بارہ سالوں میں سیاسی، تہذیبی اور ثقافتی سطح پر بہت سے انقلاب آئے اور نئے اذہان کی تخلیق ہوئی۔ فرد ذات کے خول سے نکل کر بالائی سطح پر آنے کے لئے جدوجہد کرنے لگا اور یوں وہ غیر ارادی طور پر روایتوں سے ٹکرائی۔

نیا دور ذہنی برانگیختگی کا دور ہے۔ نئی نسل درابے پر کھڑی ہے جس کے ایک طرف ماضی رنگ آلود قدروں کیساتھ بچے گاڑے بیٹیاں، بھار لے رہا ہے تو دوسری جانب ایسا وسیع منظر ہے جس کی ہر شے ابھی دھندلائی ہوئی ہے۔ نئے افسانہ نگار نے اسی بھی ہوئی نسل سے جنم لیا ہے اور اس کا فرد ہونے کی حیثیت سے خود بھی اسی دور ہے پر کھڑا ہے لیکن وہ روایتوں کی سطح سے اوپر اٹھ کر نئے افق دیکھنے کا متمنی ہے۔ بات یہ ہے کہ وہ جس تیز رفتار دور میں سانس لے رہا ہے اور تہذیب کے

جس ناچتے پیکر پر نظریں جمائے ہوئے ہے اس کا خاکہ پرانی اقدار سے ہم آہنگ نہیں ہو رہا، وہ محسوس کر رہا ہے کہ اسے نیا ذہنی نظام مرتب کرنا ہے۔ اخلاقیات کے نئے اصول وضع کرتے ہیں تاکہ وہ اس تیز رفتاری کا ساتھ دے سکے۔

نئے افسانہ نگار کو جب زندگی روایتوں سے ہٹی ہوئی نظر آتی ہے تو وہ خود کو ایسے دوراں میں پر محسوس کرتا ہے جس کے ایک طرف رنگ آلود قدردوں کا دریچہ ہے تو دوسری جانب ایسا طلسم جس کے بارے میں وہ کچھ نہیں جانتا۔ اس نے دلی امال سے جو کہانیاں سنی تھیں ان کا وجود کہیں نظر نہیں آتا جس جنگل میں شہزادہ پراسرار بہرن کے پیچھے گھوڑا دوڑا کر سینوں کی شہزادی کے باغ میں پہنچ جاتا تھا وہاں اب فیکرمی نظر آتی ہے جن رنگینوں میں سستی، پتوں کے لئے دیوانی ہوئی پھرتی تھی اب وہاں تیل کے چشموں کی تلاش ہے۔ کوہ قاف پر اب بارود کے دھماکے ہوتے ہیں تاکہ نئی معدنیات کا سراغ لگایا جائے۔ پرانے ذہن، تخیل اور افکار کا سارا سانچہ بدل گیا ہے۔ نئے افسانہ نگار کا دور کتابوں کے اوراق پر بھروسے ہوئے ادوار سے قطعی مختلف ہے۔ اسے سورج نکلنے کے خوشگوار منظر کی بجائے اب اپنی کھڑکی سے چینیوں کا رنگ آلود دھواں دکھائی دیتا ہے۔ کوئل اور بلبل کی چھپا ہٹ کی بجائے وہ صبح صبح ہوڑ کی آواز سنتا ہے اور پھر لوگوں کے اس ہجوم کو دیکھتا ہے جو مزدوروں کی ڈور سے بندھے فیکریوں کی طرف کھینچے چلے جاتے ہیں۔ وہاں سے پھپھڑوں پر دھوئیں کی ٹیکریں لے کر لوٹتے ہیں اور پھر کھانسی کھانسی کو مر جاتے ہیں۔ زندگی کے اس کھوکھلے پن کا یہ کرناک احساس اس کے دل میں کر دیتا ہے اور زمانہ کا یہ دکھ علامتوں کی شکل میں نمودار ہوتا ہے۔

ان دس سالوں سے بیشتر انتشار کی نوعیت اجتماعی تھی۔ یہ ماضی سے کھلی بغاوت نہ تھی۔ کہیں کہیں تو اس میں ماضی پرستی کے رجحانات صاف نظر آتے ہیں۔ جدت اور نئے پن کا علم بلند ضرور ہوا مگر ماضی کی کھوکھلے سے ادویوں پرانی قدردوں اور روایتوں سے وابستہ رہ کر کائنات کو سمجھنے کی جستجو جاری رہی لیکن اب صورتحال بدل گئی ہے۔ اب انتشار انفرادی نوعیت کا ہے۔ ماضی کا علم تار تار ہرچکا ہے اور روایتوں کی قدردوں کے چنیٹے اڑائے جا رہے ہیں۔ افسانہ نگار اس مرکز پر اگیڈ ہے جہاں ماضی اور اس کی ساری روایتیں اس تالاب کی طرح لگ رہی ہیں جس پر کائی کی نہ جم گئی ہو۔ سلسلے نئے افق تو ہیں مگر ابھی ان کی سرخی مدہم مدہم ہے کہ نیا سورج طلوع ہونے میں ابھی دقت ہے گا اور جب تک یہ سورج طلوع نہیں ہوتا، ہم باہر سے اندر کی طرف جست لگاتے رہیں گے کہ باہر ابھی دھندلاہٹ زیادہ ہے۔

نئے افسانہ میں تنہائی کا احساس اسی کرب کا رد عمل ہے جو دائرے سے نقطہ کی طرف سفر کرتے ہوئے محسوس ہوتا ہے کچھ لوگوں سے اسے مریضانہ انایت قرار دیا ہے مگر میں یہ سمجھتا ہوں کہ یہ تنہائی کا احساس درحقیقت مفاہمت کی اس کوشش کا رد عمل ہے جو افسانہ نگار اور ماحول کے درمیان نہیں ہو سکی۔ ماحول اور افسانہ نگار دو الگ الگ کنارے بن گئے ہیں

جتنے درمیان قدروں کا دریا بہہ رہا ہے جب تک یہ دریا پانا نہیں جاتا یہ دونوں کنارے الگ الگ رہیں گے۔
 نیا افسانہ نگار شاخ پر ابھرے ہوئے اس پتے کی طرح ہے جس کے چاروں طرف تو تندرہ ہوائیں ہیں اور سر پر کچے
 سوت سے بندھی ہوئی ننگی تلوار لٹک رہی ہے وہ ان تندرہ ہواؤں کی زد میں آکر ٹوٹتا اور چٹختا ہے مگر سر بلند نہیں کر سکتا کہ
 تلوار ننگی ہے اور اس کی دھار بھی تیز ہے چنانچہ وہ اندر ہی اندر ٹوٹتا اور چٹختا ہے اس کی اپنی ذات میں ٹوٹ پھوٹ کا عمل
 جب لاوا بن کر اُبتا ہے تو علامتوں میں ڈھل جاتا ہے۔ نیا افسانہ نگار دورا ہے سے بلند ہو کر کسی نئے افق کو چھونا چاہتا ہے
 مگر زمانے کے تیز رفتار ناپتے ہوئے پیکر سے ٹکرا کر آنا خوف زدہ ہو جاتا ہے کہ بالآخر رستوران کے کچی گوشے میں سگریٹوں
 کے دھوئیں اور چائے کی چمکیوں میں ساری تلخیاں ڈبو کر خوابوں میں گم ہو جاتا ہے۔ یہ علامتی انداز ان ہی بے ربط خوابوں
 کی ادھوری تعبیر ہے۔

نئے افسانہ میں ہیئت، خیال اور اسلوب تینوں کی نئی جہتیں متعین ہوئی ہیں جب کوئی صنف نئے پن سے ہنگام
 ہوتی ہے اس کا پہلا اثر ہیئت پر پڑتا ہے چنانچہ نئے افسانہ نے بھی پرانی ہیئت کو تیاگ کر نئی طرز اپنائی ہے اس سلسلہ
 میں ریاضی سے خاص طور پر مدد لی گئی ہے۔ حساب اور جیومیٹری دونوں ہی نے نئی ہیئت میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ مثلثوں
 اور دائروں کی مدد سے کئی علامتیں وجود میں آئی ہیں۔ ضرورتوں کے ہاتھوں سے مجبور ہو کر ایک بھائی اپنی بہن کے جسم کا سودا
 چکاتا ہے ایک پرانا موضوع ہے جس پر بے شمار افسانے لکھے گئے ہیں۔ اگر اس موضوع پر ایک اور افسانہ لکھا جائے، تو
 یقیناً وہ اس بے شمار پلندے میں گم ہو کر رہ جائے گا مگر اسی پرانے موضوع کو جب نیا افسانہ نگار نئی طرز سے لکھتا ہے تو
 اسی پرانے موضوع میں جان ڈال دیتا ہے۔ اسی موضوع پر اُسے حیدر ہمدانی کا افسانہ "احساس کا زہر" قابل ذکر ہے جس
 میں ریاضی کی مدد لی گئی ہے۔

یہ افسانہ پہلی نظر میں گونگا محسوس ہوتا ہے لیکن ہندسوں میں چھپیں چھپی ہوئی ہیں۔ افسانہ نگار کا کمال یہ ہے کہ اس نے
 ہندسوں کو گھٹا بڑھا کر اثر میں بدرجہ اضافہ کیا ہے حتیٰ کہ ایک لمبی چیخ کے ساتھ تاثر ہمارے ذہن سے چپک کر رہ
 جاتا ہے۔ یہ انداز پرانے افسانے میں نظر نہیں آتا دہاں ساری بات لفظوں کے جوڑ توڑ سے ہوتی ہے مگر نیا افسانہ نگار
 اظہار کے لئے محض لفظوں کا پابند نہیں۔

اسی قسم کا ایک اور افسانہ جس میں جیومیٹری کی مدد لی گئی ہے۔ سریندر پرکاش کا "نقشب زل" ہے جس میں دائروں
 کے توسط سے لاشعوری کیفیات اور سمجھنوں کا اظہار کیا گیا ہے۔

نیا افسانہ ریاضی کے علاوہ دوسرے فنون کو بھی اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے اس کی وجہ یہ ہے کہ نئے افسانہ نگار کا

مطالعہ وسیع ہے۔ اس نے ملکی اور غیر ملکی ادب کے علاوہ دوسرے فنون کا بھی بغور مطالعہ کیا ہے۔ پرانے افسانہ نگار زیادہ سے زیادہ نفسیات کی ادپردالی پرت کو چھو لیتے تھے۔ ان کے یہاں افسانہ بندھی نئی ہیئت سے باہر نہیں نکلتا۔

ہیئت کے پہلو بہ پہلو نیا افسانہ خیال اور موضوعاتی طور پر بھی نئے انی چھو رہا ہے، نفسیات افسانے کے لئے نیا موضوع نہیں مگر پرانے افسانہ نگار نفسیات کے علم سے پوری طرح واقف نہ تھے اس لئے ان کے یہاں نفسیاتی مطالعہ قیاسی اور سرسری تھا۔ نئے افسانہ نگار نے نفسیات کے ساتھ لاشعور کی دریافت کا سہرا بھی باندھا ہے وہ لاشعور کے سمندر میں غوطہ لگا کر قیمتی موتی تلاش کرتا ہے۔ انفرادی لاشعور کی بازیافت سے اجتماعی لاشعور کی دریافت کرتا ہے اور اپنے اندر کے "میں" کو باہر نکال کر ایک نئے کردار کی تخلیق میں کامیاب ہو گیا ہے۔ حالیہ علامتی افسانوں میں لاشعور کا تجسیمی اظہار ایک مستقل موضوع بنا جا رہا ہے۔ اپنے اندر کے "میں" کو مرنی شکل عطا کر کے افسانہ نگار دراصل منافقت کے اس پردے کو چاک کرنا چاہتا ہے جو اس کے چاروں طرف تناسل ہے۔

لاشعور کے تجسیمی اظہار کے ساتھ افسانہ میں آزاد ملازمہ خیال کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہے بعض ایسے افسانے بھی لکھے گئے ہیں جن میں کردار بظاہر بے تکی باتیں سوچتا چلا جاتا ہے کہ ان میں منطقی ربط نظر نہیں آتا مگر ان غیر مربوط باتوں پر غور کریں تو ایک مرکزی وھاگ نظر آتا ہے آزاد ملازمہ خیال کے افسانوں کے لئے میں اپنے افسانے "کالے لفظوں کا پل صراط" کی مثال دیتا ہوں۔ اس افسانہ میں بظاہر کوئی منطقی ربط نہیں لیکن افسانہ نگار کا بنیادی کرب ایسا رشتہ ہے جس کی وجہ سے ہریان کی یہ کیفیت ظاہری ہوتی ہے۔ پرانے افسانہ میں اس قسم کی کوئی چیز نہیں ملتی وہاں افسانہ نگار ہمیشہ منطق کی توسط سے بات کرتا ہے اور نتیجہ نکال کر سامنے لاتا ہے۔

ہیئت اور خیال کے پہلو بہ پہلو نئے افسانہ کے اسلوب اور لہجہ میں بھی بڑی تبدیلی ہوئی ہے نئے افسانہ نگار کے یہاں اسلوب اور لہجہ میں اظہار کی بے باکی، اسے پرانے افسانہ نگار سے علیحدہ کرتی ہے۔ نیا افسانہ نگار منافقت کا پردہ چاک کرتے ہوئے اپنے آپ کو بھی معاف نہیں کرتا اور بڑی جرأت اور بے باکی سے اپنی بات کہہ جاتا ہے بنیادی بات یہ ہے کہ پرانا افسانہ نگار خود کو علیحدہ رکھ کر محض تماشہ بین (بعض اوقات محض نقادین کر) کی طرح جلتے ہوئے مکان کا قصہ بیان کرتا ہے وہ یہ بتاتا ہے کہ مکان کیسے جل رہا ہے۔ آگ کے شعلے کس رخ پر ہیں اور ان کی روشنی اور اٹھان کیسی ہے لیکن نیا افسانہ نگار خود اس آگ میں جل کر یہ بتاتا ہے کہ آگ کی شدت اور گہرائی کیسی ہے، جلتی ہوئی چیزوں کی کیفیت کیا ہے آگ کس طرح گوشت کو جلاتی ہے وہ گوشت جلنے کی بڑ اور تکلیف کی شدت کا اظہار بھی کرتا ہے۔

نئے افسانہ نگاروں نے افسانہ کو روحانی کشف سے آشنا کیا ہے اس روحانی کشف کی شمولیت نے افسانہ کی ہیئت

اسلوب اور موضوع تینوں پر نمایاں اثر ڈالا ہے اور افسانے کے پرنسپل سے نیا جگمگاتا، گنگناتا بدن نمودار ہوا ہے۔
 اس روحانی کشف کی ثنویت سے انکشاف ذات کا جو مرحلہ شروع ہوا ہے اس کی ایک صورت وجودیت پسندی کا
 رجحان بن کر سامنے آئی ہے نیا افسانہ نگار افسانہ کو تخلیقی عمل خیال کرتا ہے اور تخلیق میں خارجی عوامل جب تک داخل کا
 حصہ بن کر دوبارہ وجود کا لباس نہ پہن لیں تخلیق مکمل نہیں ہوتی۔ انسان کی ذات ہی کائنات ہے اور کائنات میں جو کچھ
 اچھا یا بُرا ہے انسان کے اندر موجود ہے چنانچہ انکشاف ذات دراصل انکشاف کائنات ہے اس لئے جب نیا افسانہ نگار
 اپنے داخل کی بات کرتا ہے تو وہ درحقیقت پوری کائنات کو اپنے دائرے میں خیال کرتا ہے۔

نئے افسانہ کی سب سے اہم لہر اس کی زمین سے وابستگی ہے 'سے یوں کہنا چاہیے کہ پرانے افسانہ نگاروں نے جو
 موضوع اپنائے ان میں انسان کی وہ جبلتیں یا مسائل تھے جو تمام انسانوں میں مشترک ہیں مثلاً جھوک کا مسئلہ، یہی وجہ ہے
 کہ ہمارے اس دور کے افسانے اپنے انفرادی وجود نہیں رکھتے انہیں اگر کسی دوسری زبان میں ترجمہ کر دیا جائے تو یہ
 جاننا مشکل ہو جائے گا کہ یہ اردو یا برصغیر کے افسانے ہیں۔

زمین، انسانی معاشرہ، نظام اور افکار میں مرکزی حیثیت رکھتی ہے انسان جس ملک میں رہ رہا ہے، اور جس مہزمین
 پر پیدا ہوا ہے اس کی آب و ہوا، رسم و رواج، سوچ و بچار، سماجی اور سیاسی اقدار لازماً اس کی شخصیت کا حصہ ہوتی ہیں
 اگر کوئی فنکار اپنے تہذیبی منطقے سے کٹ کر بات کرتا ہے تو وہ نہ صرف اپنے ملک کا ہمارے بلکہ اپنے قاری سے بھی بدیناتی
 کرتا ہے۔ نیا افسانہ اس رشتہ کے تقدس کی قسم کھاتا ہے اور اس کے غیر فانی ہونے کا اعلان کرتا ہے۔

نئے افسانے میں ذات محض ایک وسیلہ ہے۔ داخلیت پسندوں کے یہاں جو افسانہ مٹا ہے اس کے کردار افسانہ نگار
 اپنی ذات کے کونے کھدروں سے تلاش کرتا ہے دوسرے لفظوں میں اس رجحان میں دہرا عمل مٹا ہے پہلے تو فطری عمل کو تمام
 خارجی اثرات افسانہ نگار کی ذات میں جذب ہوتے رہتے ہیں پھر ان کا خارجی اظہار۔

وجودیت پسندی کے ساتھ ہی علامت پسندی بھی نیا رخ اپناتی ہے۔ علامت پسندی کا رجحان نہ تو درگدی ہے اور نہ تمام
 ترنیا۔ سجاد حیدر یلدرم کے افسانہ "سودائے سنگین" میں پہلی بار علامتوں کا شعوری احساس اُبھرتا ہے۔ ہماری قدیم داستانوں
 اور عوامی قصوں میں کئی جھروپہ علامتیں نظر آتی ہیں۔ وارث کی ہیر میں ہیرا بچھا، روح اور جسم، پانچ پیر، پانچ خواہش خضر اور
 کید و منفی اقدار کی علامت بنتا ہے اس طرح یہ سارا ڈرامہ انسانی جذبات و کیفیات کا علامتی اظہار ہے۔ نئے افسانہ میں
 علامت کا اظہار فکری اور فنی سطح پر نسبتاً بڑے کینوس پر ہوا ہے اس کے ساتھ ہی تجرید پسندی نے بھی جنم لیا ہے۔ علامت اور تجرید
 میں بنیادی فرق یہ ہے کہ تجریدی افسانوں میں افسانہ نگار کہانی کے پلاٹ میں تجرید کا اہتمام کرتا ہے لیکن علامتی افسانوں میں

کردار اور کہانی تجسمی ہوتی ہے علامت کا عمل دخل صرف پیش کش میں ہوتا ہے۔

بنیادی طور پر نیا فن کار کسی گروپ، نظریے یا نعرہ کا قائل نہیں نئے فن کی تعریف ہی یہ ہے کہ نیا فن کسی پہلے سے طے شدہ نعرے کی تعمیل نہیں کرتا بلکہ فنکار اشیاء کو جیسے جس طرح اور جس کیفیت میں محسوس کرتا ہے اس کا اظہار اسی طرح کر دیتا ہے نئے افسانہ نگار کا مشاہدہ کچھ ہتھی نہیں پرانے افسانہ نگار بعض اوقات ایک ہی عینک سے چیزوں کا جائزہ لیتے ہیں چنانچہ ان کے یہاں چیزوں کا ایک ہی مخصوص پہلو ابھرا نتیجتاً جو مجموعہ ظاہری ہوا اس کی وجہ سے پرانا افسانہ ٹھہرے ہوئے پانی کے تالاب کی صورت اختیار کر گیا نیا افسانہ نگار اس مخصوص عینک سے نجات حاصل کر چکا ہے اور اسی لئے نیا افسانہ متحرک اور چمکدار ہے کہ اس میں ہر شخص کا اپنا تجربہ نئی لہر کی طرح متحرک پیدا کرنے کا باعث ہے، ذاتی اور انفرادی تجربہ کی پھوٹی پھوٹی ندیاں بڑے دریا کی حرکت، بہاؤ اور زندگی کی امین ہیں اور یوں نیا افسانہ زندگی کا شش جہتی مطالعہ پیش کرنے کا فخر حاصل کرتا ہے۔

ناول میں معنی خمی سازی

ڈاکٹر محمد احسن فاروقی

ناول بھی شاعری وغیرہ کی طرح وہ فن ہے جس کا ذریعہ زبان یا الفاظ ہیں مگر اس میں طرزِ ادا یعنی الفاظ کے کھیل اور ترکیب سازی وغیرہ اتنی اہم نہیں ہے جتنی شاعری میں کیونکہ زندگی کے جو معنے وہ لانا چاہتی ہے وہ الفاظ فقروں اور جملوں کے بجائے واقعات، کردار اور ان کی ترتیب اور آہنگ سے ادا ہوتے ہیں۔ ہمارے یہاں شاعری میں بھی اقبال سے پہلے الفاظ کے ذریعہ گہرے یعنی فلسفیانہ معنے کا میدان کھولنے کا فن شاذ و نادر ہی نظر آتا ہے اور جب ہمارے یہاں ناول وجود میں آئی تو کسی کو گمان بھی نہ گزرا کہ اس میں سفسنی پیدا کرنے والے واقعات کو تختہ پیس پیدا کرنے کے طریقہ پر جوڑ دینے کے علاوہ بھی کچھ ہوتا ہے! ادبی ناول اور غیر ادبی ناول میں صرف یہ فرق ہوا کہ ادبی ناول کو شاعرانہ زبان میں لکھا گیا جیسی عبدالمجلیم شرر کی ہے اور آج بھی پرانے قسم کے ناول نگاروں اور افسانہ نگاروں کے یہاں جیسے ابو الفضل صدیقی یا ایم اسلم وغیرہ کے یہاں ایسی زبان ملتی ہے۔ عام طور پر اذہن میں بھی جو ناول پڑھی یا پڑھائی جاتی ہے اس کی زبان کی خوبی کے علاوہ کسی طرت نہ توجہ ہوتی ہے اور نہ توجہ دلانا معلم کے بس کی بات ہے۔ رسم ہی لوگوں کو جیسے یہ معلوم نہیں کہ شاعر کو الفاظ کے پھیر کے سوا اور کچھ کرنا ہے۔ ویسے یہ بھی معلوم نہیں کہ واقعات میں بھی گہرے معنے ہوتے ہیں، ان کا انتخاب، ان کا دوسرے واقعات سے آہنگ اور تضاد ان کا ایک ترتیبی مقام ایک نظریہ یا فلسفہ حیات یا زندگی کے بے پناہ معنے سامنے لاسکتا ہے۔ ہمارے نفاذ کو واقعات کی بلندی اور پستی میں تمیز کرنے کی صلاحیت نہیں ہے۔ وہی واقعہ اگر تعلقہ داروں کی زبان میں بیان کر دیا جائے تو آپ کی نظر میں ادبی ہو جاتا ہے اور اگر سرسری زبان میں ہو تو غیر ادبی کہلاتا ہے۔ اسی طرح کردار نگاری کا فن ہمارے یہاں پیریم چند سے پہلے بالکل ناپید ہی رہا۔ پھر لوگوں کو معلوم ہوا کہ جہاں جس مرد کا بھی ذکر نام کے ساتھ آجائے وہ کردار ہو جاتا ہے اور انہوں نے مشنریوں اور فلموں میں بھی کردار بتائے اور ان ہی کو معیار مانتے ہوئے جو ناول بھی سامنے آگئی اس میں کردار نگاری کا یا تو کمال دیکھا اور یا گہرا کر چپ سادہ

گئے۔ ان کو یہ بھی نہیں معلوم تھا کہ کردار کی دُم کدھر عورتی ہے، تو بھلا یہ کیسے جان سکتے کہ کردار کس طرح زندگی کے اہم معنی ہمارے سامنے لاتا ہے۔ مجبوز گو کہ پوری اور آل احمد سرور سے یہ امید ہو سکتی تھی کہ وہ کردار کو پہچان سکتے کے اہل ہوں گے اور ان کی معنی خیزی کا بھی اندازہ لگا سکیں گے مگر اول الذکر کا ”زہر عشق“ میں کردار اور انما کا زمینا کا ہمسرہ کر دیا کچھ لینا اور آخر الذکر کا شرر کی طوہنا میں اسی درجہ کی کردار نگاری بتا دینا ہمارے نقاد کی اس سلسلے میں کم فہمی پر تعجب پیدا کرتا ہے۔ اس کل جب ہر روز دو چار ناولیں ضرور پھپھ جاتی ہیں اور ان کو پڑھنے والے راتوں رات پٹھایتے ہیں، یہ بتانا کہ واقعات کی اور کردار کی صورت اور صفات سے بھی ایک معیار اور ایک ذوق اور گہرے معنی والہ تہ میں ایسا ہوا جیسے انہیں زمین سے اٹھا کر ایسی جگہ لے جایا جائے جہاں وہ چکر اکر رہ جائیں اور کچھ نہ سمجھ سکیں۔

اقبال کہتے ہیں

میری مدائے روزگاری کو شاعری نہ سمجھ = کہ میں ہوں خرم راز درونِ مے خانہ

افغان کے الفاظ فقرے اور جملے ہمیں لطف دینے کے علاوہ ایک فکر کے عالم میں لے جاتے ہیں۔ جہاں ہمیں رازِ درون مے خانہ سے آگاہی ہوتی ہے اسی طرح مفکر ناول نگار بھی کہہ سکتا ہے کہ اس کا قصہ محض دلچسپ چیز نہیں ہے بلکہ اس کا ہر واقعہ اور اس سے وابستہ ہر کردار ایک عالم فکر سے تعلق رکھتا ہے اور دلچسپ قصے کے ذریعہ ان لوگوں کے لئے جو زندگی کے معنی سمجھنے کے اہل ہوں ایک فلسفہ مبہم پہنچاتا ہے۔ اس سلسلے میں بھی ایک غلط راہ اور ایک صحیح راہ ہے اور یہ ضروری ہے کہ ہم ان میں تمیز کر سکیں۔ انیسویں صدی کے آخر دس سال میں یورپ میں ایک قسم کی ناول ابھری جسے سوشل ناول کہا جاتا ہے اور اس کی پیروی ہمارے یہاں پریم چند نے کی اور پھر اسے ترقی پسند اسٹالینی پر دینگنڈے کے لئے لے اڑے۔ اس قسم کی ناول میں قدم قدم پر غلط ہوتے ہیں۔ مکالموں میں بحثیں ہوتی ہیں۔ واقعات ایسے گڑھے ہوئے ہوتے ہیں جو مقصد کی طرف ضرور لاتے ہیں مگر قریب قیاس نہیں ہوتے۔ کردار زندگی سے اٹھائے ہوئے ہونے کے بجائے کسی خاص کارخانہ سے ڈھال کر نکالے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ لہذا ان میں مقصد تو ہوتا ہے مگر زندگی نہیں ہوتی اور اس لئے دلچسپی نہیں ہوتی۔ دوسری طرف صحیح راہ پر وہ ناول ہوتی ہے جسے نئی سہری مقصد سے کوئی سرکار نہ ہو مگر غور سے دیکھنے والوں کے لئے ہر واقعہ اور ہر کردار زندگی کی گہرائی میں لے جانے والا ہو۔ سوال زندگی پر کوئی ٹکے بندھے فلسفہ کو ٹھونسنے کا نہیں ہے بلکہ ناول سے یہ معلوم ہو کہ زندگی کو غور سے

دیکھنے والے کے سامنے ایک فکر کی دنیا بھی ابھر رہی ہے۔ ناول نگار کہیں سے لائے ہوئے معنی نہیں بتا رہا ہے بلکہ زندگی خود ایک معنی دے رہی ہے جس کو ناول نگار رقم کرتا جا رہا ہے یہ معنی بڑے پہلو دار ہوتے ہیں اور ہر پڑھنے والا اپنے ذہن کی رسائی کے حساب سے اپنے موافق انہیں ڈھال بھی سکتا ہے یہ بھی امکان ہے کہ مفکر پڑھنے والا اس سے اختلاف بھی کرے اور اسے اپنے تجربے سے مختلف پائے مگر اس کا یہ محسوس کرنا ضروری ہے کہ کوئی چیز اس پر ٹھوس نہیں جا رہی ہے۔ مفکر ناول نگار اصل میں اپنے تجربے کے اندر ایک معنی تلاش کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ وہ کوئی سائنسی تجربہ کر رہا ہے اور پڑھنے والا اس کے ساتھ اس تجربے کے مدارج طے کرتا ہوا ایک گہرائی تک پہنچ جاتا ہے۔ ہوشل ناول لکھنے والے کچھ بھی تخلیق کرتے ہوئے نہیں نظر آتے، لکھ مارے چلے جاتے ہیں صحیح معنی خیز ناول لکھنے والے گہرائی کی تلاش میں گم نظر آتے ہیں اور قاری کو بھی اپنے ساتھ دلچسپی کی ڈوری میں باندھے ہوئے لے جاتے ہیں۔ گوٹے جو ادب کی ہر صنف میں معنی خیزی کا سب سے بڑا بادشاہ ہے اور بڑی معنی خیز ناولوں کا بھی مصنف ہے یہ بتاتا ہے کہ ادب میں فلسفہ بالکل غائب ہو جانا چاہیے اور اگر دھڑلے تو اسی کو جو زندگی میں بھی فلسفہ ڈھونڈنے کا اہل ہو اس کی ناول "ولہم میٹر" (WEHLEM MEISTER) کا ہیرو زندگی کے اندر داخل ہو کر ایک قسم کی بصیرت حاصل کرتا چلا جاتا ہے اور یہ بصیرت پڑھنے والے کو بھی حاصل ہوتی رہتی ہے جو موزوں نے معنی خیز ناول کا نام (BILDUNG'S ROMAN) رکھا ہے یہ نام ہی اس خاص ترکیب کے ساتھ جو جرمن زبان کا حصہ ہے، واقعات اور کردار کی اسی معنی خیزی کی طرف اشارہ کرتا ہے جو اب ہم ادب ناول کا طرز امتیاز ہے۔ مقصد یہ ہے کہ قلم اپنے پھیروں سے اور کردار اپنے اوتھار سے ان لوگوں کو جو اس کے اہل ہوں ایک فکری عالم میں پہنچا دے۔ یہ فن بڑا مشکل ہے کیونکہ یہ سعادت زور بازو سے نہیں ہے جو لوگ شعوری طور پر اس راہ پر چلنے کی کوشش کرتے ہیں وہ ترقی پسند ناول نگاروں کی طرح پھوٹنے کا شکار ہو جاتے ہیں جس کی مثال اردو میں پریم چند اور ان کے پیرو ہیں۔

اصل میں ناول نگار کی ہستی کا ہے فرانسیسی ڈراما نگار کہتا ہے (TEL ARBRE TEL FRUIT) جیسا پڑو یا پھل اور یہ عقیدہ یونانیوں سے چلا آ رہا ہے کہ ہر عظیم نظم لکھنے والے کو عظیم آدمی ہونا چاہیے۔ ہمارے رشید احمد صدیقی بھی کہتے ہیں کہ نامعقول آدمی معقول کتاب نہیں لکھ سکتا بات یہ ہے کہ ناول نگار کے ذہن کی فطری سطح کو بلند ہونا چاہیے یہ بلندی شرافت نفس پیدا کنشی ذہانت اور قوت تخیل تکمیل کے ماحول اور اس کی تہذیبی بلندی اور تعلیم جس کے معنی محض ڈگریاں حاصل کر لینا نہیں بلکہ ہر قسم کا علم نہایت غلوں سے

اپنے دل کی تسلی کے لئے اور اپنے شوق کو پورا کرنے کے لئے حاصل کرنا ہے اور مخصوص فکری رجحان سے حاصل ہوتی ہے۔ اس سطح پر آیا ہوا شخص وہ نہیں ہو سکتا جو جہاں کسی علمی یا فکری موضوع پر بات ہو وہاں چپ رہے یا وہاں سے بھاگ لے۔ وہ صاحبِ رائے اور دانشور ہوتا ہے اور اگر اس سطح کا آدمی قصہ گوئی کی طرف وہ مخصوص رجحان رکھتا ہے جو ہم ناول نگاری کے لئے بنیادی قرار دیں تو جو قصہ وہ بیان کرے گا۔ اور جو کردار وہ سامنے لائے گا ان میں دلچسپی کے علاوہ بڑے معنی پھپھے ہوئے ہوں گے۔ روز ہی ہماری ایسے آدمیوں سے بات ہوتی ہے جن کے مزے الفاظ نکلنے ہی نہیں ان کی ذہنی سطح معلوم ہو جاتی ہے۔ اسی طرح مجھے ناول کے دو صفحے پڑھتے ہی یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ ناول نگار کی سطح کی ہے۔ ایک ناول نگار جن کی ناول کا ایک پیرا گراف بھی مجھ سے اس لئے نہیں پڑھا گیا کہ اس میں ہر جملے میں دو چار فقرے ایسے تھے جن کی وجہ سے یہ معلوم ہی نہ ہوا کہ وہ کیا کہنا چاہتے ہیں مجھ سے تخلیق میں کہنے لگے۔ یہاں کوئی نہیں ہے سچ سچ بتاؤ کہ اب بھی پڑھتے ہو؟ میں انہیں دیکھ کر دنگ رہ گیا۔ ان کے اس سوال سے ان کی فطرت کے بابت دو باتیں سامنے آ گئیں، ایک یہ کہ وہ جاہل ہیں اور دوسروں کو بھی جاہل سمجھتے ہیں۔ انہوں نے کبھی کچھ پڑھا ہوگا تو زبردستی اور اب اس سے بھی سبکدوش ہو گئے اور مجھ کو بھی جس کا ہر وقت لہو لہنا۔ کچھ ناول نگار یہ ایسا ہی سمجھتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ وہ ریاکاری اور تخلیق میں سچی بات کہلوانا چاہتے ہیں جبکہ عام طور پر وہ یہ سمجھتے ہیں کہ ہر شخص کو کچھ نہ کچھ بلکہ زیادہ تر ڈینگ کی لینا چاہیے اس ذہنی اور اخلاقی سطح کا آدمی اگر ناول لکھتا ہے تو اس کی ناول میں کسی گہرائی کا سوال نہیں اور طرز کی بے معنی بناوٹ کے سوا اور کچھ ہونے کا امکان نہیں۔ جیسے ان سے ایک بات کرنے پر ویسے ہی ان کی ناول کے ایک پیرا گراف پڑھنے پر ان کے ذہن اور ان کے اخلاق کی سطح معلوم ہو جاتی ہے۔ برخلاف اس کے قرۃ العین سے جب بات چیت ہوتی تو یہ واضح ہو گیا کہ وہ کیا سوچ رہے ہیں اور ان کی ناول یا طویل افسانہ کس فکر کو سامنے لاتا ہے۔ میں ان کی راہوں سے اور ان کے افسانوں کے مخصوص نتائج سے بالکل اتفاق نہیں کرتا مگر میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ ان کی فکر پست ہے۔ وہ کوئی خاص قصہ نہیں بناتیں مگر جو واقعات وہ سامنے لاتی ہیں اور جن کرداروں کو ابھارتی ہیں وہ محض دلچسپ ہونے کے علاوہ ان کی مخصوص نظر کی ترجمانی کرتے ہیں۔ ریکس وارنر (REX WARNER) کہتا ہے کہ ناول ایک عقیدہ کا اظہار ہے۔ عقیدہ قدروں سے تعلق رکھتا ہے۔ عام آدمی کے پاس کوئی قدریں نہیں ہوتیں۔ وہ بالکل اسکل پوراٹا ہے اس کی باتوں سے معلوم ہو جاتا ہے کہ وہ کچھ نہیں کہہ رہا ہے۔ دانش ور جو بات کہتا ہے اس میں دانش و سات چمکتی ہے۔ دانشور ناول نگار جو قصہ بیان کرتا ہے اس میں ہر سطر پر ظاہر و چمک کے پیچھے ایک عالم فکر چھپا

ہو نظر آتا ہے۔ یہ ضروری نہیں ہے کہ ناول نگار بڑا عالم فاضل، بڑا صاحبِ رائے ہو یا بڑا مستحقِ پرمیز نگار ہو مگر اس کے قلم سے ایک عالمِ نگہرائی اور ایک اخلاقی سطح کا وجود ظاہر ہونا ضروری ہے۔ خدیجہ مستور کو کسی طرح دانشور یا عالم فاضل نہیں کہا جاسکتا مگر ان کی ناول "آگن" اس چھوٹے سے گھر کی فلسفیانہ نگہرائیاں اور اخلاقی قدیں سامنے لاتی ہے جس کا اس ناول میں حال بیان ہوا ہے۔ یہاں کوئی ٹیکا بندھا فلسفہ یا درسی اخلاق نہیں ہے بلکہ اگر غور سے دیکھا جائے تو چھس کی ایسی لڑکی کو بد اخلاق اور پست نظر کیا جاسکتا ہے مگر اس کے اور اس کے گھر کے تمام لوگوں کو ناول نگار نے اونچی سطح سے دیکھا ہے اور یہ سطح پڑھنے والے کے سامنے آجاتی ہے۔ قابلِ وقعت ناول نگار پست سے پست اور معمولی سے معمولی زندگی میں بھی اپنی نظر کا شمار اس طرح شامل کر دیتا ہے کہ اس کے بیانات کا ہر جملہ اور اس کے مکالموں کی ہر بات ایک شعر کی طرح معنی میں ہو جاتی ہے اور پورے حالات، واقعات اور محسن چلتی پھرتی چیزوں کے علاوہ معنوں کا مبداء ہو جاتے ہیں۔ برخلاف اس کے شوکت صدیقی کی "خدا کی بستی" کے تین صفحے پڑھنے کے بعد ہی معلوم ہو گیا کہ وہ بڑے لغو طبع کی زندگی کو بڑے لغو نقطہ نظر سے دیکھ رہے ہیں اور مجھے محسوس ہو گیا کہ یہ ناول بڑے پست درجہ کی ہے۔ خدا کی بستی کے بجائے اگر اس کا نام خدا کی پستی ہو تو بہتر ہے کیونکہ جس خدا نے اس ناول کی دنیا بنائی ہے وہ پست درجہ کا ہے۔

شاعری کے سلسلے میں یہ کہا جاتا ہے کہ ایک زبان کی شاعری کا دوسری زبان میں ترجمہ ممکن ہے مگر ناول کے لئے یہ مسلم ہو چکا ہے کہ اس کا ترجمہ ہو سکتا ہے اور دنیا کی بہترین ناولیں یعنی ٹولسٹوے اور دوستوفسکی کے ناولیں دنیا میں انگریزی ترجموں کی وجہ سے مقبول ہوئیں اور عظیم مائی گکیٹن۔ ان کا ترجمہ کرنے والے انگریزی کے کوئی بڑے مصنف نہ تھے اور ظاہر ہے کہ ان ناول نگاروں کا مخصوص طریقہ ترجموں میں نہیں آسکا۔ ان کی بڑائی ان واقعات میں ہے جو کسی زبان میں بھی بیان کئے جاسکتے ہیں اور جو انسانی زندگی کا ایک بڑا وسیع اور عمیق منظر دکھاتے ہیں مثلاً ٹولسٹوے کی "انا کارینینا" کا وہ واقعہ جب انا کے یہاں روسکی کا بچہ پیدا ہو رہا ہے اس کامیاں بھی موجود ہے اور روسکی بھی۔ انا کی بے متاری کا عالم بڑے گہرے نعیات اور غمیر کی بڑی پر زور آواز سامنے لا رہی ہے وہ اس زمانے کو بہ کر رہی ہے جس کے نتیجے میں یہ بچہ اس کے پیٹ میں رہا۔ اس کامیاں اس کی غلطی کو ایک بچے جیسا کی طرح معاف کر دیتا ہے۔ روسکی اپنی زیادتی کا احساس کر کے اپنے آپ کو گولی مار لیتا ہے مگر گولی اس کے بازو میں ایسی جگہ لگتی ہے کہ وہ مرنے نہیں اور بعد میں ملانے سے ٹھیک ہو جاتا ہے کچھ عرصے کے بعد انا کی تو بہر آب سے آپ ٹوٹ جاتی ہے۔ اور وہ میاں کو پھوڑ کر پھر روسکی کے ساتھ ہو جاتی ہے۔ یہ تمام واقعات جس تفصیل سے سامنے لایا

گیا ہے وہ عام ناولوں کے واقعات کی طرح محض سنسنی خیز بھی ہو سکتا تھا مگر اس میں سنسنی کے ساتھ انسانی فطرت، عشق کی نوعیت اور نیکی اور بدی کی کشمکش کے تاثرات اس طرح شامل ہیں کہ قسطہ قسطہ نہیں رہ جاتا بلکہ زندگی کی آفاقی درجہ پر ترجمانی ہو جاتا ہے۔ لٹریچر کے زبردست مصلح تھے اور ظاہر ہے کہ اس نے انا کو عورت کے جنسی اخلاق کے گرد جلتے کا نمونہ بنا کر پیش کرنا چاہا تھا اور اسی لئے اس نے اس کے قصہ کے متوازی ایک با اخلاق زندگی کے حالات بھی پیش کئے ہیں مگر پولینا کی اپنے شوہر کے ساتھ کامیاب زندگی و بسی دکش نہیں ہوتی جیسی انا اور یوئیک کی غیر قانونی زندگی روجہ یہ ہے کہ انا کے اس رجحان میں جسے بدکاری کہا جائے ایسے ایسے پیچ ہیں اور ان پیچوں سے انسانی فطرت پر اور خاص طور سے انسانی فطرت پر وہ روشنی پڑتی رہتی ہے کہ انا مکمل طور پر نہ صرف خود کی عورت یا لیرین عورت بلکہ تمام عالم کی عورت کا نمونہ ہو جاتی ہے۔ نسائیت اپنی تمام خوبیوں اور خامیوں کے ساتھ سامنے آئے ایک آفاقی چیز ہو جاتی ہے۔ وہ تمام فلسفہ اور اخلاق جس کا درس دنیا لٹریچر کے مقصد تھا ہماری نظر سے محو ہو جاتا ہے اور ہم نسائیت کے کائناتی منظر میں گم ہو جاتے ہیں مگر وہ دیویاں ہی رہتی ہیں جن کی کسی بات پر ہم حرف نہیں لاسکتے۔ انا بھی نسائیت کا عظیم اور حسین بت ہے، اس میں ذہنی، جذباتی اور جسمانی خوبیاں ایک سماجی غلطی کی وجہ سے مٹ کر رہ جاتی ہیں۔ ہم محسوس کرتے ہیں کہ وہ غلط نہیں ہے بلکہ سماج غلط ہے اس کی ایسی خوبصورت اور عظیم چیز کے لئے زیادہ خوب صورت اور عظیم سماج کی ضرورت ہے۔ اس کے کردار کا یہ تاثر لفظوں، فقرات اور جملوں کا محتاج نہیں ہے۔ واقعات کا پھیر اس کا ہر پہلو سامنے لاتا ہے اور وہ زیادہ سے زیادہ معنی خیز ہوتی جاتی ہے۔ وہ ہمارے ذہن کا ایک خاص حصہ ہو جاتی ہے اور جب بھی ہم نسائیت کے بابت سوچنے لگے ہیں تو وہ مجسم ہمارے سامنے آکر کھڑی ہو جاتی ہے اور ہمارے تمام خیالات کو اور تمام قدروں کو منتشر کر دیتی ہے ناول کی معنی خیزی کی یہ حد ہے۔

اس حد تک کم ہی ناول نگار پہنچتے ہیں مگر ناول کی ادبی قیمت اسی راہ پر چلنے میں ہے اور ناول کو شروع کرتے ہی یہ محسوس ہو جاتا ہے کہ وہ اس راہ پر جاری ہے کہ نہیں۔ مثلاً جین آسٹن کی ناول پر انڈینڈ پر مجبور اس اٹھا لیجئے شروع کرتے ہی محسوس ہوتا ہے کہ ایک اوسط طبقہ کے گھر میں ایک ماں اور باپ پڑوس میں آکر بسنے والے ایک خریف جوان کے بابت بات کر رہے ہیں کیونکہ ماں کو اپنی پانچ جوان لڑکیوں کی شادی کی فکر ہے۔ باتوں باتوں میں پانچوں لڑکیوں کے کردار بھی آجاتے ہیں اور دوسری لڑکی الزبتھ اپنی ذہانت کی بنا پر سب سے زیادہ نمایاں ہو جاتی ہے معلوم ہوتا ہے کہ جو کچھ ہونے والا ہے وہ سب ایک فطیش میں سامنے آگیا۔

عشق اور شادی کا مسکراتی رخوں سے ایک چھوٹے سے واقعہ سے ابھر آیا۔ ایک طرح تو کوئی بات ہوئی ہی نہیں۔۔۔ مگر غور سے دیکھنے والے کے لئے جو ان ریکیوں کے تعلق پر بالکل نئے انکشافات ہونے لگے۔ امید ہو گئی کہ آگے دلچسپت کے ساتھ ساتھ یہ موضوع بھی سامنے آتا جائے گا۔ ناول پڑھنے میں یہ محسوس ہوتا ہے کہ ماں کے لئے الگ، باپ کے لئے الگ اور ہر ریکی کے لئے الگ بہت اور شادی سے رکھتی ہیں اور یہ معنی اول تو اس ماحول سے تعلق رکھتے ہیں جو ناول کا ہے مگر ساتھ ہی ساتھ دنیا کے کسی ماحول پر بھی عام ہو سکتے ہیں۔ یہ ہر شخص کیسے گا کہ ناول زندگی کی ترجمانی کرتی ہے۔ غور سے دیکھا جائے تو ہر شخص کی ہر بات زندگی کی ترجمان ہوتی ہے جیسے ہر موزوں کلام شعر ہو سکتا ہے۔ سوال اس طرح کا ہے۔ دیکھنا یہ ہے کہ ترجمانی کس عالم میں لے جاتی ہے۔ ترجمان کس بلندی پر پہنچا ہوا ہے اور کس گہرائی تک اس کی نظر جا رہی ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ دیکھنے کے لئے پڑھنے والے کی بھی نظر ضروری ہے۔ جین اسٹن کی جس ناول کا میں نے اوپر ذکر کیا وہ بھی دنیا کی عظیم ترین ناولوں میں ہے اور اس پر اردو میں بھی طویل مضمون لکھ چکا ہوں جو میری کتاب "ادبی تخلیق اور ناول" میں شامل ہے مگر میں نے اس کے پہلے باب کو کئی اردو نقاد اور ناول نگاروں کے سامنے رکھا۔ ان لوگوں کو اس میں کچھ بھی نہ نظر آیا اور زیادہ تر طالب علموں کو تو میں نے اسے "بڑا بورکے" ہوتے سنا۔ اسی عالم کو دیکھ کر علی عباس حسینی مرحوم نے اپنی کتاب "اردو ناول کی تاریخ اور تنقید" میں ایک جگہ کہا کہ اگر اردو میں کوئی سر پھر صحیح معنوں میں ادبی ناول لکھ بھی دے تو اسے کون چھاپے گا اور کون پڑھے گا حقیقت یہ ہے کہ ناشر چلتی ہوئی ناولیں مانگتے ہیں پر دینا ایسی ہی ناولوں کو نصاب میں رکھتے ہیں اور انعام دلاتے ہیں۔ ناول لکھنا ذلیل کام ہے اور ناول پڑھنے والے وقت کاٹنے کے سوا اور اس کا کوئی مصروف نہیں جانتے۔ نیاز فتح پوری کے بارے میں بھی کئی جگہ لکھ چکا ہوں کہ وہ شاعری کا ذوق ضرور رکھتے تھے مگر ناول کے معاملے میں بالکل کورے تھے۔ شاعر کے بعد جو نقاد ابھرے ان سے زیادہ امید ہو سکتی تھی مگر انہوں نے، اگر ان سے کسی ناول کے بابت بات ہوئی تو اول فرل بک دیا اور اگر لکھا تو اس وقت جب آدھرا دھڑکی کچھ رائیں دیکھ لیں تو ان میں سے اپنی رائے بھی بنالی۔ بہر حال ہمارے تمام نقاد شاعری ہی شاعری پڑھے ہونے کی وجہ سے ناول کی معنی خیزی سے واقف ہیں نہ اپنے طالب علموں اور عام پڑھنے والوں کو اس سے واقف کرانے کے اہل ہیں۔

خیال اس بد مذاقی کا کہاں تک ذکر ہو گا۔ بات یہ ہے کہ ناول، ڈرامہ اور ایک کے ملا دینے سے وجود میں آئی اور اس کی معنی خیزی تک پہنچنے کے لئے ڈراموں اور ایک نظموں کا مطالعہ ضروری ہے۔ یہ دونوں اساتذہ کرام

کی لہجہ میں جن کے لئے سعدی نے بھی کہا ہے

مقل ودانائی و فرہنگ بر یونان دادند

ڈرامے میں پہلا نام ایسکلیس کا ہے۔ اس کے تین ڈراموں کا مجموعہ جس کو "اوریسٹین ٹریلو جی" کہا جاتا ہے بادشاہ
 اگاممن اور اس کے بڑے اوریسٹین سے وابستہ قصوں پر مبنی ہے۔ پہلے ڈرامے کا اہم واقعہ یہ ہے کہ اگاممن کو اس
 کی بیوی کلیٹا نسٹر اقل کر ڈالتی ہے۔ دوسرے ڈرامے میں مرکزی واقعہ اوریسٹین کا باپ کا بدلہ لینے کے لئے
 ماں کو قتل کر دینا ہے۔ تیسرا ڈرامہ دیوتاؤں کی عدالت دکھاتا ہے جہاں انتقام کی دیویاں اوریسٹین کے خلاف مقدمہ
 پیش کرتی ہیں۔ اس مقدمہ میں اوریسٹین کو معاف کر دیا جاتا ہے اور انتقام کی دیویوں کو رحم کی دیویوں میں تبدیل
 کر دیا جاتا ہے۔ ہم شروع ہی سے اس قصہ کے دہشت ناک واقعات کے ساتھ ساتھ یہ محسوس کرتے ہیں کہ انصاف
 اس کامنوع ہے۔ ایک معاشرہ جسے جو انتقام کو انصاف سمجھتا ہے مگر بعد میں انتقام رحم سے بدل دیا جاتا ہے اور
 یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ انصاف میں رحم کا پہلو غالب رہنا چاہیے ورنہ انسانی سوسائٹی امن تک نہ پہنچ سکے گی۔ اس طرح
 اخلاق کے بابت سب سے اہم نظریہ ہمارے سامنے آتا ہے اور ان اخلاقیات کی طرف لے جاتا ہے جس کو ارسطو
 نے اصولوں میں تبدیل کیا اور جو آج بھی تمام اخلاقیات کی بنیاد ہیں۔ اس طرح آپ فرانس اور انگلستان اور جرمنی
 کے ڈرامے لے لیجئے یا آج کل ایلسن۔ شاؤ اور سارتر تک آجائیے آپ کو محسوس ہوگا کہ ڈرامے ظاہر تو ملتے ہیں مگر
 بنیادی طور پر فلسفے کے امکشاف میں فلسفہ ذہنی چیز ہے جس کو عقلی الفاظ یا بحثوں کے ذریعہ پیش کیا جاتا ہے۔ ڈرامہ
 نگار کا کام یہ ہے کہ وہ اسے تخلیقی صورت دے۔ اس کی کامیابی اس میں ہے کہ تخلیقی تصور میں فلسفہ اس طرح چھپ
 جائے کہ عام آدمی کو دکھائی دے۔ اس کی مثال گوٹے کے ڈرامہ "فادسٹ" سے یوں لے لیجئے کہ بدی کے بابت جو نظریہ
 فلسفہ اس کے زمانے کے فلسفوں میں عام تھا اسے اس نے میفسٹو فلیس کے کردار میں پیش کر دیا۔ یہ کردار اتنا زود وار صیتا
 جاگتا ہے کہ آج اسے شیطان یا شیطانیت کا سب سے زیادہ تشفی بخش نقشہ مانا جاتا ہے۔ پھر اگر آپ فادسٹ
 کے قصہ کو دیکھئے تو یہ معلوم ہوتا ہے کہ میفسٹو فلیس جو بھی کوشش فادسٹ کو بدی میں پھنسانے کی کرتا ہے اس میں
 سے نیکی نکل آتی ہے اور اسی طرح وہ واقعات جن کو عام ڈرامہ دیکھنے والے نے محض دلچسپ سمجھ کر قبول کیا غور
 سے دیکھنے والے کے لئے خیر و شر کی کشمکش کے نمونے ہیں اور یہ ثابت کرتے رہتے ہیں کہ آخری فتح خیر کی ہے۔ ڈرامے
 کا خاتمہ یہ ہے کہ فادسٹ کی محبہ بہ مارگریٹ اپنا گناہ مان لیتی ہے اور اس طرح خدا کے سامنے سر جھکا دیتی ہے اور مر جاتی
 ہے۔ فادسٹ جواب تک بدی کے پھندے میں تھا یہ محسوس کرتا ہے کہ نیکی کی بنیاد ایثار یا شہادت ہے اب آسمان سے

آواز آتی ہے جو اسے اپنی طرف بلاتی ہے۔ یہ ڈرامہ جو عام طور سے مقبول ہوا اصل میں نیکی پر ایک مقالہ ہے مگر مقالے کے وہ مختلف یوں ہے کہ وہ بالکل تختی چیز ہے۔ واقعات اور کردار موضوع کو بتاتے نہیں بلکہ اس کو محسوس کرا دیتے ہیں اسی طرح ہم ایک نظموں میں ہومر کی تصانیف سے شروع کر کے ملٹن کی "پیراڈائز لاسٹ" تک کا جائزہ لے سکتے ہیں اور یہ دکھا سکتے ہیں کہ ان کا جسم تو قصہ اور کردار ہیں مگر ان کی ریڑھ کی ہڈی فلسفہ ہے جو دکھائی نہیں دیتا مگر جو جسم کی قوت کی بنیاد ہے۔ ناول کے موجد فیڈرٹک نے اس صنف کو ڈرامے اور ایک کا امتزاج بتایا اور چاہے ہم اس کے دیباچوں کو دیکھیں یا اس کے شاہکار "ٹوم جونز" کو ہم کو برابر محسوس ہوتا ہے کہ واقعاتی قصہ سنجیدہ و مزاحیہ کردار ہر قدم پر ایک نئے نظریہ نفسیات اور نظریہ اخلاق کی طرف لے جا رہے ہیں۔ انیسویں صدی میں جب تجارتی ذہنیت ایک طرف اور تعلیم دوسری طرف عام ہوئی تو ایسی ناولیں آنا شروع ہوئیں جو بالکل سطحی تھیں اور اب ان کی تعداد ہوتے ہی صد سے زیادہ ہو گئی ہے۔ ہمارے یہاں بھی دوسرے قسم کی ناولوں کا رواج ہوا اور اب یہ عالم ہے کہ زیادہ تر لوگ اسی قسم کی ناولوں کو سمجھتے ہیں اور یہ جانتے بھی نہیں کہ معنی خیز ناول بھی کوئی چیز ہوتی ہے۔ اردو میں کم از کم دو ناول تو درہرہ زور پر پس سے نکل کر ملک میں پھیل جاتے ہیں۔ قصہ میں دلچسپی رکھنے والے چاہے وہ معمولی تعلیم یافتہ ہوں یا عالم اور تعداد ہوں ان ہی کو پڑھتے ہیں اور ان کا ناول کے سلسلے میں ذوق اس سے آگے نہیں جاتا۔ جمہوریت بد مذاق ہونے کی آزادی دیتی ہے۔ عوام میں عقیدہ عامیہ مذاق کو بڑھاتا ہے۔ اٹکل بچو تعلیم بد مذاق کو ہی اعلیٰ ذوق گزاتی ہے اور ناول میں معنی خیزی "بوریت" کے مترادف سمجھی جاتی ہے۔

اس عالم میں سوال ہوتا ہے کہ کیا ہمارے یہاں ناول اس درجہ پر نہ آ پائے گی کہ وہ بھی ہر اعلیٰ ادب کی طرح معنی خیز ہو اور اس معنی خیزی کی طرف جاتے ہو دنیا کی عظیم ترین ناولوں میں ملتا ہے؟ نہیں یہ بات نہیں ہے۔ اس وقت اردو میں ناول لکھنے والوں کی تعداد گنی جلے تو دس ہزار سے کم نہ نکلے گی مگر ان میں دس موزوں ایسے ہیں جن کی ناولیں معنی خیز موزوں ہیں۔ یہ تعداد بہت ہے۔ تیر کے زمرے کے مشاعروں میں ہزاروں نہیں تو سینکڑوں شاعر تو موزوں اپنا کلام سناتے ہوں گے مگر آج ان میں سے میر سودا، درد، میر حسن ہی کے نام جانے جاتے ہیں۔ اگر ایک صدی تک ہمارے دس ناول نگاروں میں سے تین بھی باقی رہ جائیں تو ہمارے ادب میں بھی معنی خیز ناول کی روایت قائم ہو جائے گی۔ ہماری کلاسیکی ناولوں میں اگر کوئی ایک معنی خیزی کے دائرے میں آتی ہے تو وہ "امراؤ جان ادا" ہے اس میں امراؤ جان خود ایک شعر ہے۔

ہم نہیں ان میں جو پڑھ لیتے ہیں لڑکوں کی طرح

مکتب عشق و وفا تجربہ آموز بھی تھا

اس شعر میں تجربہ آموز "کافقرہ بڑی دور لے جاتا ہے۔ ناول کی معنی خیزی (جس کو مقصدیت کہہ کر ترقی پسندوں نے ذلیل کر دیا) اصل میں تجربہ آموزی ہے۔ اس میں جو قصہ ہوتا ہے وہ واقعات ہی سے بننا ہے مگر یہ واقعات سنسنی پیدا کرنے کے لئے بنائے ہوئے نہیں ہوتے بلکہ ایک مفکر کے تجربے ہوتے ہیں۔ صاحبِ ذوق پڑھنے والے میں یہ تمیز ہونا چاہیے کہ واقعہ کسی حد تک تجربہ کی چیز ہے اور زندگی کے کیا معنی یا گہرے تاثر کو سامنے لاتا ہے۔ اگر وہ ایسا نہیں کرتا تو بالکل پاٹ ٹیک بندی کی طرح اس کو بھی دیکر نا لازم ہے۔ پھر ناول میں منتظرِ افادہ کے خلاف واقعات پر واقعات ایک سلسلے میں بندھے ہوئے آتے ہیں۔ یہ سب مل کر ایک بڑا اور مربوط تجربہ پیش کرتے ہیں۔ ایک پوری سوسائٹی کا ایک خاص نقطہ نظر سے پیش کیا ہوا سارا عمل سامنے آ جاتا ہے۔ کچھ لوگ کہتے ہیں کہ ناول میں قصہ کوئی چیز نہیں کردار خاص چیز ہے اور ادبی ناول اسے کہتے ہیں جو قصہ بیان کرنے سے زیادہ کردار ابھارتے کا کام کرتی نظر آئے۔ یہ رائے اس کردارِ ناول کی وجہ سے قائم ہوئی جو ہفتہ در اخباروں میں میریل کی طرح چھپا کرتی تھی اور جس میں قصہ بیان کرنے کے بجائے ایک یا چند کرداروں کو مختلف اور ہر مرتبہ الگ واقعہ میں پھنسا ہوا دکھانا مقصود ہوتا تھا۔ مگر اس وقت بھی اور آج بھی مکمل ناول میں کردار واقعات کے ساتھ چلتے ہیں اور ہر واقعہ ان کا نیا پہلو دکھاتا ہے اور ارتقاء کرتا ہے۔ واقعہ ان کا بھی ارتقاء سامنے لاتا ہے۔ ناول کے مکمل تجربے میں دونوں کا مقام برابر ہی کا ہے اور چند ناول نگار تو دونوں میں توازن اور آہنگ کو وصف گنتے ہیں۔ پروفیسر احمد علی کے سامنے اگر ان کی ناول "دل کی شام" کے کردار ہی کا ذکر کیا جائے تو وہ بگڑ کر کہتے ہیں "کردار نگاری پرانی چیز ہے۔ یہاں ایک معاشرے کا ایک وقت میں مکمل نقشہ پیش کیا گیا ہے۔" اصل بات یہی ہے کہ ایک مکمل تجربہ جس کے تانے بانے قصہ اور کردار میں ناول نگار کے تخیل میں آتا ہے، ناول نگار کی فکر اور فنی شعور کا اسے رنگ دینا لازمی ہے۔ جیسے فوٹو گراف کی پلیٹ پر ایک ہی منظر کی تصویر لینے کی قوت اور پلیٹ کے مسالے کی خوبی کے حساب پر مبنی ہوتی ہے ویسے ہی ناول کی تصویر کی حقیقت کا نقشہ ناول نگار کی ایک طرف فکر اور دوسری طرف تخیل کی پستی اور علویت کے مطابق ہوتی ہے۔ فٹ پاتھ پر چوٹی میں تصویر کھینچنے والوں کے بنائے ہوئے فوٹو ان لوگوں کی نگاہ پر نہیں چڑھتے جو اپنے فوٹو گرافوں کے یہاں فوٹو کھینچوانے کے مادی ہیں۔ اسی طرح پست نظر اور پست اخلاق لوگوں کی ناولیں بھی اعلیٰ ذہنی سطح کے لوگ دیکھتے ہی الگ کر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر عبدالسلام نے جو ناول نگاری کے اہم نقاد ہیں اپنے ایک مضمون میں "انپیریشن" کا ذکر کیا اور

فن کے سلسلے میں اس کی اہمیت بتائی۔ میں بھی اس ناول کو اہم قرار دیتا ہوں جو "انسپیریشن" کا نتیجہ ہو مگر اس بات پر زور دینا چاہتا ہوں کہ ایک ایسے شخص کے جو ذہنی اور تخلیقی درجہ میں پسٹ اور ایسے شخص کے جو ہر قسم کی فکر سے واقف ہو اور ہر طرح کے فن کا احساس رکھتا ہوں "انسپیریشن" میں فرق ہے۔ انسپیریشن ناول نگار کو کام میں محویت کے ساتھ معرفت کر دیتا ہے۔ مگر اس کی صلاحیتوں میں کوئی فرق نہیں پیدا کرتا۔ ہمارے یہاں "آمد" اور "آورد" کی اصطلاحیں تنقید کے رائج کئے ہیں ایک کو کھرا اور دوسرے کو کھوٹا سمجھتا جاتا ہے۔ مگر غور کی بات یہ ہے کہ جیسے سچا سکہ پیسہ بھی ہو سکتا ہے اور اسٹرنی بھی، ویسے ہی آمد چھوٹے درجہ کے مصنف میں بھی ہو سکتی ہے اور برے درجہ کے مصنف میں بھی۔ یہ مزوری نہیں ہے کہ آمد سے معنی خیزی پیدا ہو جائے۔ آمد ایک فن ہے جو فن کار کے اندر بھری ہوئی چیز کو اک دم سے یا زور کے ساتھ نکال دیتی ہے۔ اصل میں وقت کے قابل اس چیز کی "کوالٹی" ہے جو نکل کر صفحہ کاغذ پر نقش ہو جاتی ہے کہ الٹی کا تعین "انسپیریشن" سے نہیں بلکہ تجربہ آموزی کی قوت سے ہونا چاہیے۔ ناول تجربہ کی جتنی تہیں کھولتی جائے گی اور اسے جتنی اپنی قدروں سے وابستہ کرتی جائے گی اتنی ہی معنی خیز ہوتی جائے گی۔ عظیم ترین ناولوں میں ایک مقام کا واقعاتی تجربہ آفاقی اور دائمی معنی تک پہنچ جاتا ہے۔

پاکستانی ناول — ہیئت، رجحان اور امکان

احسان اکبر

جب ناول کو بھی کہانی ہی کہنا ہے تو کہانی کی دوسری اصناف داستان اور افسانہ سے اس صنف کی جداگازہ حیثیت کیوں؟ اس کا جواب پاتے کے لئے ہمیں ناول کے صنفی میلانات سے بحث کرنا ہوگی۔ اب سوال یہی ہے کہ ناول کیا ہے۔ سادہ لفظوں میں ناول ایک ایسی طویل کہانی ہے جو کسی زندگی کی داستان کو اس کے سارے تعلقات اور تنوعات کے ساتھ پیش کرتی ہے۔ افسانہ بھی کہانی سامنے لاتا ہے مگر وہ مکمل کہانی کا صرف ایک حصہ سنانا اور کردار کا صرف ایک جزئی مطالعہ ہی پیش کر سکتا ہے۔ افسانہ تاثر کو کہانی کے عروج پر لے جا کر ختم کر دینے کا پابند ہے جبکہ ناول کہانی کو اس کے منطقی انجام تک لاتا ہے ناول اپنے مرکزی کرداروں کی داستان کہے ہوئے بھی کسی قوم، تہذیب، عہد یا سماج کی اجتماعی تصویر کو ہماری چشم تصور کے سامنے سے گزار دیتا ہے۔ اس میں کہانی کے عروجی نقطے ایک سے زیادہ بھی ہو سکتے ہیں کہانی کہنے والے کو اگر ناول کے فن پر گرفت نصیب ہو تو عروج والے نقاط کی زیادتی یہاں عیب کی بجائے حسن بن جاتی ہے۔ طویل افسانہ اپنے تمام تر پھیلاؤ کے باوجود کردار کی اس سمجھ بوجھ پر پیش کش سے عاری رہتا ہے جس کے باعث ناول کو تفصیل اور توضیح سامنے لانے کی ہمیشہ سہولت نصیب ہوتی ہے۔ اپنی حوالوں سے ناول اپنے کرداروں پر ماحول اور معاشرے کے اثرات قدم قدم پر دکھانے پر قادر ہو جاتا ہے۔

ناول کا دوسرا اہم عمل کسی بڑے مسئلہ یا سوال کی رہنمائی ہے ایسے بڑے سوال کا ذکر جسے زندگی کے پیچ در پیچ تعامل اور ایک دوسرے سے مربوط رشتوں کے سلجھاؤ کے بغیر سمجھنا بھی محال ہو۔ اپنے عہد کی پوری زندگی کی دستاویز بننے کا شرف اس حوالے سے ایک بڑے ناول ہی کا مفدر ہے۔ ناول علم کے پھیلنے اور اسرار کی کشود کے عہد میں ابھرنے اور مقبول ہونے والی صنف فن ہے اپنا اسلوب اور مزاج کے اعتبار سے یہ صنف عقلی بھی ہے اور عمومی بھی۔ ناول پاکستان کی طرح زندگی کو بے قید اور کرداروں کو فرق انسان عجمیہ تسلیم نہیں کرتا۔ ناول برطانوی جمہوریت کی طرح ایک بادشاہ کا سایہ تو قبول کر سکتا ہے مگر بر فیصلے میں بادشاہ کے دخل سے انکاری بھی ہے اور بہت

سے بادشاہوں کی شاہی کا بھی منکر بھی داستان سے اس کی دوری اس کی فطری حقیقت پسندی سے ابھرتی ہے جو ناول والے اسلوب میں اتر کر اس کے ہیروئی کو داستان گوئی کی دنیا کے سٹے یکسر اجنبی بنا دیتے ہیں۔ ناول کا نام فرانسیسی زبان کے لفظ "نرویل" سے مشتق ہے جس کے معنی کہانی کے ہیں ناول نے بنیادی طور پر *ANTI- ROMANCE* کے طور پر جنم لیا۔ *ANTI- ROMANCE* ہونے سے ہم کلاسیکی مزاج مراد نہیں لیں گے کہ یہاں اس سے وہ رویہ مراد ہے جو معیار پسندی، عظمت حسن لطافت اور خصوصی اہمیت رکھنے والے کرداروں کے بجائے عام، عمومی اور معمولی کرداروں کی بھیڑ میں کسی کردار یا کرداروں کا سفر دکھائے۔ یوں ناول عموماً بہتر ہر اکر کتاب ہے یہی عمریت اسے عام زندگی میں شامل ہو کر ذہن کو عام و خاص سارے مظاہر سمیت دیکھنے کی توفیق بخشتا ہے۔ یوں اپنی صنفی ضرورت کے تحت ناول تخیل محض کی بجائے حقیقت پر اصرار کرتا ہے۔

مغرب میں ابتدائی ناول سپانوی *PICARESQUE CHARACTERS* کو سامنے لاتے تھے یہ کردار *ANTI-HERO* تھے یہ گئے گزرے کردار گلیوں محلوں میں رداں وداں رہنے والوں کی بھیڑ میں سے لئے جاتے۔ ان متحرک کرداروں کے طفیل واقعات کے سلسلے نے جنم لیا۔ ناول کی صنفی ضروریات میں ناقابل تبدیل کردار کے بجائے متحرک اور قابل تبدیل کردار اس حوالے سے اہم ہوتا ہے۔ یہ جو تخیلی اہم کردار یہاں شخصیت یا کردار ہے جو ناول کی پہلی ضرورت ہے کہ نہ صرف سب واقعات اس کردار کے ربط سے باہم جڑتے اور ملتے ہیں بلکہ یہ بھی کہ یہ کردار یا ان کے اثر سے بدلتا ہے۔ یہاں واقعات کو تخلیق کرتا ہے۔ سو واقعات کردار، فنی منطقیت، حقیقت پسندی اور عمومی زندگی کی پھیلی ہوئی صورتیں، ان سب اجزاء پر مشتمل کہانی ناول کہلاتی۔ کتنی کشمکش، عروج اور انجام قصہ گوئی کے منطقی تضاد یا ٹھہرے۔

۱۰۔ اوپر کی تحریروں میں حقیقت پسندی اور کرداروں کی عمومی سطح کا ذکر کیا آیا ہے۔ ضروری نہیں کہ *PICARESQUE* قسم کے گھٹیا کردار حقائق کے روبرو ہونے کا جگر بھی رکھیں اور صداقتوں کی لگن بھی رکھیں۔ یہاں ناول کی صنف اپنے اس اخلاقی تفسیر پر تھکر کرتی ہے کہ کوئی بھی انسان اخلاقیات کا نظام رکھے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ بڑے سے برا آدمی بھی اپنے عمل کی اخلاقی بنیاد رکھنا چاہتا ہے یہی نہیں بلکہ اس کی آرزو کسی لمحہ بھی صداقت اور حقیقت کے جاننے سے انکاری نہیں ہوتی۔ زندگی کا سارا سفر سچائی اور اعلیٰ اصراروں کی دریافت ہے۔ چاہے یہ سفر کتنا ہی انفرادی، موضوعی اور داخلی کیوں نہ ہو ماسی صداقت کے حوالے سے ہر معاشرتی

اخلاق کا تجزیہ کرتا ہے اور اسی کے باعث وہ بالآخر اجتماعی اخلاقی حس سے اپنا رابطہ تلاش کرتا ہے کہانی کے علاوہ اگر کوئی عنصر داستان سے ناول تک آیا تو وہ یہی اخلاقی حس ہے۔ اخلاقیات کی اسی حس نے انسان میں بھی معمولی سطح کے لوگوں کی کرداری عظمتیں دیکھنا چاہیں، ہسپانیہ سے ناول کی اولین صورت کا ظہور ہوتا ہے مگر ریکسن اپنی کتاب *BACKGROUND OF ENGLISH LITERATURE* میں جن اولین ادبی نمونوں کو اس سلسلے میں سامنے لاتا ہے انہی پر بس نہیں خود گمان کو نرے اور سا پنچو پانزا ایسے یادگار کردار بھی عربوں کی فتح ہسپانیہ کے بعد وہاں کے ادب میں ابھرتے ہیں اس میں دوطرفہ عناصر کی کار فرمائی واضح طور پر موجود ہے ان میں ایک تو عرب شیوہ جو انفرادی ہے جو واضح طور پر *CHIVALRY* اور *KNIGHTHOOD* کے مغربی تصورات میں اسپین کی سرزمین سے ابھرا یہ شیوہ جو انفرادی ظہور اسلام سے کچھ ہی زمانہ قبل نمودار ہونے والے اس معاہدہ حلف الفضول کی مرکزی روح تھا جس میں رسول خدا صلی اللہ علیہ وسلم بر نفس نفیس شامل تھے۔ ”لاقنا الاعلیٰ لاسیف الاذوالفقار“ والے مشہور مصرعے میں ہمارے ہاں بھی اس کی بازگشت پہنچی ماسلام کے آنے کے بعد بڑے آدمی کا تصور کچھ اور بڑا ہو گیا اور اس کی ذمہ داریاں آفاقی سطح پر پھیل گئیں مڈان کو نرے اور سا پنچو پانزا میں جس کی تبدیل شدہ صورتیں ہیں۔

عربوں کے ساتھ ہسپانیہ میں دوسری اہم شے جو پہنچی وہ ان کی مشہور داستان ”الف لیڈر لیل“ تھی جس میں صرف مشہور ادا ہی اہم نہیں، الدین بھی اہم ہے اور علی بابا بھی پھر کرداروں کی ایک عجیب سی جہریت ہے جس میں کانا حجام اور کبڑا گویا بھی ہیں، چور، مشائخ، وزیر، درباری، سازشی ڈاکو، تاجر، خواص غلام اور حکام بھی۔ اتنے بہت سے کرداروں پر مشتمل کہانی سے آج بھی مغرب کا ذہن لطف لیتا اور ”الف لیڈر“ شوق سے پڑھتا ہے۔ ناول کے ظہور میں الف لیڈر نے تب بھی اہل ہسپانیہ کو وہ خام مواد فراہم کیا تھا جس سے کہانی کے ساتھ کہانی ملتی اور بڑے کردار سے چھوٹے کرداروں تک ایک ہی تسلسل جاتا ہے۔ اسپین اور اٹلی نے جس ”الف لیڈر“ سے اثر لیا وہ پھر اپنی جگہ برصغیر کی مشہور داستان ”کلیہ و دمنہ“ سے متاثر تھی۔

عزیز احمد نے اترج ۱۹۵۲ء کے شمارہ ”بانگ درا“ کراچی میں جو کہا تھا کہ ناول برصغیر میں مغرب سے نہیں آیا۔ اس دعویٰ کی بنیاد بھی شاید یہی تاریخی اسباب و شواہد ہیں جن کا انہوں نے تب ذکر نہیں کیا تھا تاہم انہوں نے یہ ضرور کہا کہ اطالوی بھی جن کے ہاں کہانی *Novelle* کہلاتی تھی یونانی صنایع کی روایات کے ساتھ ساتھ الف لیڈر کے حلقہ اثر میں تھے وہ کہتے ہیں کہ بوسچو کائن اسی عرب جوہر کے

باعث نکھرا تھا۔ ہم نے پہلے ایک بات طے کر لی تھی کہ ناول حقیقت پسندی کا طالب ہوتا ہے۔ سو کسی بھی ملک کے ادب میں ناول کا ظہور بھی حقیقت پسندانہ رویوں کے تکمیل عہد کا محتاج ہوا کرتا ہے۔ ادب میں خود نشتر کا میلان ایک صنعتی معاشرے کا تقاضا ہوا کرتا ہے۔ یہ عہد حقائق کو کھلی آنکھوں دیکھنے کی توفیق رکھتا ہے۔ پھر نشتر میں ناول تخلیق ہونے کی روایت اسی معاشرتی حقیقت پسندی سے متصل ہے جو ایک طرف تو عام آدمی کی اہمیت سے غفلت نظر نہیں کرتی اور دوسری طرف حقیقت سے آنکھیں چار کر کے کی وہی توانائی رکھتی ہے جو اس آدمی کو نصیب ہوا کرتی ہے جیسے بازاروں گلیوں میں چلنا پھرنا ہو اور جو ناول کے بیسیوں کرداروں میں سے ایک ہوتا ہے۔ مافی حوالے سے دانشوروں نے ناول کو کسی معاشرے کی ترقی کا ارتقاء پایا بھی کہا ہے۔

ہمارے جو بھی رابطے رہے ہوں یہ طے ہے کہ ہم نے اسے اپنی تکمیل صورت میں مغرب سے مستعار لیا۔ یوں تو ہمارے ہاں کہانی سے ناول تک کا سفر لہنا ایک ارتقاء بھی رکھتا ہے کہ اس سفر میں مشرق کے ہاں کرداروں کی کثرت شرر کے ہاں مشترکات کے باوجود پلاٹ کی صورت اور اندیز احمد کے ہاں معاشرتی جھلکیاں درجہ بدرجہ ابھریں، اندیز احمد تک ناول ALLEGORY یا تمثیل کی سطح تک رہا۔ جس میں کردار اسم باکسٹی بھی تھے اور عمر نام بھی غیر تاثیر پذیر یا FLAT قسم کے کردار تھے۔ ناول کے ROUND CHARACTER بھی ہمارے ہاں درجہ بدرجہ ہی ابھرے۔ تب کہیں جاکر امر اور جہاں ادا اور گمراہان ابھرے، تہذیب اپنے معاشرے کی فکری کیفیت سنبھالے ہوئے ہوتی ہے۔ مغرب کے لاشعور میں عیسوی اخلاقیات اور ہر احکام کی جو بازگشت ہے وہاں کے ناول نے اسے قبول کرنے سے لے کر اسے رد کرنے کے لمحوں تک اسے بدستور نبھایا ہے۔ مغرب کی مذہبی مابعد الطبیعیات کا کہنا ہے کہ انسان گناہگار ہے اور گناہ کی مزدوری موت ہے۔ ہیروئن سے جو گنہگار سرزد ہوا تھا وہ اس کا بیچا کرتا رہتا ہے بالآخر فرد ہمار جاتا ہے اور شامٹ اہمال جیت جاتی ہے۔ ہمارے ناول کا تفسیر مغرب کی طرح لامحدود آزادی کی نگاہ ہے نہ محض زندہ رہنے کی آرزو نہ تقدیر کی وہ RONY کہ فرد جس کے آگے محض بے معنی ہے نہ ہی زندگی یہاں کا رجسٹر یا کسی 15152 کی سنائی ہوئی کہانی ہے۔ مگر یہ بات اپنی جگہ جاننے کی ہے کہ آخر ہمارے ناول کا اپنا مرکزی موضوع کیا ہے ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھے جانے والے ناولوں میں کرشن، عزیز احمد اور عصمت کے ناول "مشکست" "مہر" اور "فیضی کیر" خاصے اہم ناول تھے۔ مگر شاعرانہ خطبات کے ٹکڑے۔ تلخ طنز اور بعض دیگر فنی مسائل بن ناولوں کو ان کی عظمتوں تک ابھرنے نہیں دیتے عزیز احمد کا ناول "ایسی بلندی ایسی پستی" اور فضل احمد مریم

فضل کا "خون جگر ہونے لگا" اپنی منظر نگاری، خارجی حقیقت پسندی، تحلیل نفسی، عمدہ اسلوب اور ہمارے اپنے احوال کی صورت، گری کے حوالے سے اہم ناول بنتے ہیں۔ ترقی پسندی ہمارے اہل ناول کا پہلا رجحان ہے۔ تاریخی طور پر اس سے بھی پہلے ہمارے ناول کے دو رجحان سامنے آچکے تھے جن میں معاشرتی اصلاح پر مبنی رومانی ناول اور تاریخی رومانی ناول دو علیحدہ دھارے ہیں۔ معاشرتی رومانس اس عہد کی تخلیق ہے جب عورت پردے کی دنیا سے باہر آنے لگی تھی۔ سورہ شاعری میں بھی روایتی مجرب کی جگہ اپنے نسوانی خدو خال کے ساتھ ابھرتی ہے۔ معاشرتی رومانس اول اول مردوں نے لکھے مگر اس میدان کو خواتین نے جلد ہی سنبھال لیا۔ والدہ افضل علی اور دیگر صاحب قلم خواتین نے پھر تسلسل سے ناول لکھے۔ اب میں اسے دہسم الطاف فاطمہ، رانیہ بیٹ، سلمیٰ کنول، بشری رحمان، اور کتنی ہی اور اہل قلم خواتین سے اب تک اس برقرار رکھا ہے۔ معاشرتی اصلاح کے گھریلو رومانس تک جاتے ہوئے یہ ناول کہانی کی روایت کو بھی شدت سے نبھاتے ہیں اور محبت کی اس تشنگی کا بھی اظہار کرتے ہیں جسے معاشرے کی سطح پر عورت کی نمود نے باقاعدہ ایک مسئلہ بنا دیا تھا۔ پردہ فیر کر ار حسین صاحب نے اسے ایک جگہ ادبی رومانیت کا معاشرتی سبب قرار دیا ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ اس سے قبل کا داستان گروئی والا معاشرہ کسی پردہ نشین کی بات تو کرتا تھا مگر اس میں نسوانیت کی تفصیل و توضیح اس نے نہیں تھی کہ وہ عہد عشق کا عہد تھا جبکہ اب عشق کی جگہ رومانس نے رہا تھا۔

محبت کا عنصر ہم مشرقیوں کے مزاج کا بھی حصہ ہے۔ سو اس پر مبنی کہانی ناول اور فلم دونوں میں چلی اور خوب خوب چلی۔ یوں کہ عشق کے غیاب کا ہمیں واضح احساس بھی نہ ہوا۔ خود ترقی پسند تحریک کے زیر اثر ابھرنے والے ناول سماج، معاش اور جنس کے آزادانہ ذکر کے ساتھ ساتھ رومان سے بھی متعلق رہے۔ اب گھریلو رومانس کے رستے میں اعلیٰ ادب کی فضا میں بھی رکاوٹیں نہ تھیں۔ ان اسباب سے خواتین نے اس بہتر معاشرے یا ماحول کا خواب دیکھا۔ جو مرد و زن کے شرعی انتخاب میں غیر ضروری دخل نہ دے۔ یہ ناول صرف اس لئے نہ ابھرے کہ ان کا بڑے سے بڑا مقصد صرف پسند کی شادی پر ختم ہو جاتا تھا۔

عبدالمجید مضر سے لے کر راشد الخیری، منشی امراؤ علی، رشید اختر ندوی، فیسی رام پوری، رئیس احمد جعفری، ایم اسلم اور نسیم حجازی تک ہمارے اہل تاریخ پر مبنی یا اس سے متعلق ناول لکھنے کا ایک طویل سلسلہ ملتا ہے۔ جو آج تک جاری ہے۔ یہاں وہ ناول بھی سامنے آتے ہیں جنہوں نے ظہور پاکستان کے موقع پر ہونے والی تقسیم

اور فسادات کو اپنا موضوع بنایا۔ یہ ہمارے ناول کا تیسرا جہان ہے۔ ایسے ناولوں میں رئیس احمد جعفری کا "مجاہد"، "نیس رامپوری کا" "خون"، "نسیم مجازی کا" "خاک و خون"، "ایم اسلم کا" "رقص الجیس" اور قدرت اللہ شہاب کا "یا خدا" سامنے آتے ہیں۔ بعد میں بھی تقسیم کے موضوع پر بہت لکھا گیا ان میں جمیل ہاشمی کا "تلاش بہار ان قرۃ العین حیدر کا" "آگ کا دریا" اور عبداللہ حسین کا ناول "اداس نسلیں" اس موضوع کو چھوٹے ہیں۔ خدیجہ مستور کے ناول "آنگن" کا رویہ تاریخی ناول کا سا نہیں مگر اس کے باوجود ان کے ہاں تاریخ اور کہانی کے حقائق کا بڑی عمدگی سے ادغام ہوا ہے۔ سید شبیر حسین شاہ کا ناول "تحرک سیال" بھی تحریک پاکستان تک کے پنجاب میں جنم لینے والی سیاسی اور طبقاتی ریشہ وانیوں کو موجود سیاست اور معاشرت کے پس منظر میں بڑی خوبی سے ظاہر کرتا ہے۔ سنگھ میں قرار داد پاکستان منظور ہونے سے لے کر شہید مہک کے پانچ برسوں میں جس طرح پاکستان پسندی کے ادبی محاذ پر چھوٹے چھوٹے ہیٹ سے ادبی سپاہی کام کر رہے تھے (یہی طرح ظہور مملکت کو موضوع بنانے والے یہ تاریخی ناول نگار بھی ادب کے چھوٹے چھوٹے کارکن ہیں جن میں نسیم مجازی اس حوالے سے بہت اہم ہیں کہ تنقید ادب نے ان کا فنی استہسان کیا یا نہیں کیا وہ اس محاذ پر غاموشی کے ساتھ اپنے محرّافین قلم سے نوجوانوں کی کئی نسلوں کو مسلسل متاثر کرتے رہے۔ ان ناموں میں قرۃ العین حیدر کا رویہ نگری سطح پر نسیم صاحب سے یکسر متضاد تھا۔ قدرت اللہ شہاب نے فنی گرفت کے ساتھ پاکستان کے امکان کی گنجائش تلاش کر لی۔ سید شبیر حسین تحریک کے ہمنوا ہوتے ہوئے بھی کسی تبدیلی کے آرزو مند تھے جبکہ عبداللہ حسین نے اپنے طور پر پاکستان کا اثبات کیا۔ خدیجہ مستور پاکستان کے ظہور کی بات کرتی ہیں۔ مگر اس کی وکالت یا تزیید کے بجائے معاشرتی مطالعہ دکھاتی ہوئی گزرتی ہیں۔

نثار عزیز بٹ کے ناول تین نسلوں کے محسوساتی رویے دکھاتے ہیں۔ ان کے تینوں ناولوں میں کہیں نہ کہیں پاکستان ایک موڑ کے طور پر ضرور ابھرتا ہے "نگری نگری پھر اسافر" ۱۹۶۷ء میں نے چراغے نے گلے" ۱۹۷۳ء میں اور "کارواں وجود" ۱۹۸۱ء میں طبع ہوئے۔ تینوں ناول ایک ایسا ۲۵۱۵ بتاتے ہیں جس میں تاریخ، فلسفہ اور ادب کے سوالات اپنے مسائل کے حوالے سے ابھرتے اور کہانی کو آگے بڑھاتے ہیں۔ شہنشاہ منظر کہتے ہیں کہ سیاست نے ان کی تاریخی کوتاہی کو خوبی سے چھپایا ہے۔ نثار عزیز تحریک پاکستان کے تناظر میں منظر دکھاتی ہیں کہ اسے ناول کی کہانی سے فطرت کے ساتھ ملا دینی ہیں۔ یوں پاکستانیت دہاں خارجی عنصر کے طور نہیں آتی۔ پاکستان کے موضوع سے متعلق افراد بھی بہت لکھا گیا مگر ان انسانوں میں بنیادی رویہ صدے کا ساتھ ہے تقسیم

اور قتل و غارت سے شدید نفرت نے پیدا کیا۔ افسانہ چونکہ صورت حال کے صرف ایک ہی پہلو کی بات کر سکتا ہے اس لئے ہمارے ناولی ادب کے افسانوں میں عیسائی اور قتل و غارت پر افسوس ہی کا تاثر ابھرا۔ پاکستان کے ظہور کا بڑا عمل جسے روکنے کے لئے یہ سارے منفی حربے آزمائے گئے تھے اسکی تائید افسانے میں ہر نہیں پاسکی ناول اپنی منفی صلاحیت کے باعث ہمارے ہاں اس منظر کو اس کی تینوں جہات کے ساتھ دکھانے پر قادر ہوا۔ ہمارا ناول افسانے نے اس لحاظ سے ایک قدم آگے گیا کہ اس نے اس تاریخی عمل کو چاہے دلچسپی اور مسرت سے نہ بھی دیکھا مگر اس نے اسے اہم اور تاریخ ساز جان کر اس کی معروضی تصویر کشی ضرور کی۔ تاہم پاکستان سے تخلیقی سطح پر کوٹ منٹ رکھنے والے ناول کو ابھی ابھرنے ہے۔ پاکستانی معاشرہ ہمارے بعد کی ناولوں کا بھی موضوع بنتا ہے۔ ”سوہلستی“ اور ”راجہ گدھ“ ایسے اہم ناول بھی اسی سلسلے سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ ان کا تفصیلی ذکر بعد میں آئے گا۔ ظہور پاکستان کے بعد سے ہمارے ناول کا عمومی موضوع کسی نہ کسی طرح سے ہمارا ہی معاشرہ بنتا ہے۔ اور ہمارے ہی احوال اور اپنا ہی ملک اسی کی تصویروں میں بار پاتے ہیں۔ ایسے ناول پاکستان اور اس سے متعلقہ حوالوں کو اپنا موضوع نہیں کر رہے ہوتے سوائے ناول کے مخصوص پاکستانی حوالوں میں یاد نہیں کیا جاسکتا تاہم یہ طے ہے کہ ہمارے ناول کا قاری شہری بھی ہے، دیہاتی بھی، ایک فرد بھی اور ایک پاکستانی بھی، اور ہمارے ناول نگار کو قاری کی ان سب سطحوں پر تسکین کرنا ہے۔

اس دوران ایک اور سطح پر بھی ناول تخلیق ہوتا رہا۔ یہ سطح معاشرتی رومانس سے لے کر سماجی حقیقت نگاری تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس ناول نویسی کے اندر بہت سے رویے جمع ہیں مگر ان کی مجموعی پہچان ایک نہیں بنتی۔ سچہ کے بعد سے جس طرح ہماری شاعری میں مغربی تجربات اور غیر ملکی ادبی لہریں در آئی تھیں، اسی طرح اس عہد کے ناول کا عمومی رویہ صرف ناول لکھنے کے مقصد تک جاتا ہے۔ ان میں عمدہ اور کامیاب ناول بھی ہیں۔ تجربات کی تکنیک اور وسیع کرداری دنیا کی حامل ضخیم تخلیقات بھی اور خصوصیت سے وہ ناول بھی جنہوں نے جدید تعلیم یافتہ سوسائٹی یا معاشرے کے اونچے طبقے کے رومانس میں دلچسپی لی۔ ”آنگن“ مگر ان ناولوں میں اپنی استثنائی پہچان کراتا ہے۔ جدید دستور کا یہ ناول چھپا اور عالیہ کے دو نمایاں کردار سامنے لاتا ہے۔ تہذیب کی تلاش اس کی مرکزی روح ہے۔ ماضی اور حال کو ملا کر ایک وحدت ترتیب دینا اس کا موضوع ہے۔ یوں ناول کے سامنے ایک بڑا تہذیبی مسئلہ موجود ہے اس کا دوسرا سوال اپنی درائمتوں سے ارتباط پیدا کرنے کی گنج ہے۔ یوں یہ ناول ایک اہم فنی تخلیق بنتا ہے۔ اب ہم ان ناولوں کو ایک نظر دیکھتے چلتے ہیں جن کا ابھی

شوکت صدیقی کا ناول ”خدا کی بستی“ ایک اہم ناول تھا جس نے عام اور نچلے طبقے کی زندگی کے دو بھٹکے ہوئے نوجوانوں کو زندگی کے سفر میں دکھایا ہے۔ یہ ناول بڑی سفاک حقیقت نگاری، زبان اور مکالمے کی کاٹ اور خارج کی عمدہ تصویر کشی کے باوجود ہمارے بعد کے ناولوں کے لئے کوئی روایت نہیں چھوڑتا۔ اور نہ اس سطح کے ناولوں کو بہت ابھرنے چاہیئے تھا۔

ممتاز مفتی کا ناول ”علی پور کا ایل“ دنیا کے ان ضخیم ناولوں میں آئے گا جن میں کرداروں کی ایک دنیا آباد ہے مگر اس کے مشترکات میں جنس زدگی کے عوامل ہی واحد مرکزی ربط بنتے ہیں۔ یہاں زندگی کی بے مقصدیت ناول کی راہ کا پہاڑ بن گئی ہے۔ ڈاکٹر احسن فاروقی کے ناول ”شام ادود“ اور ”سنگم اظہار“ اور زبان کی انتہائی نقاستوں کے حامل ہیں۔ یہ دونوں ناول بہت سی حیثیتوں سے ہمارے مابین یادگار رہے ہیں۔ مگر یہ اس ناولٹ کے معیار فن سے لگا نہیں کھاتے جس کے امتدادی ذہن نے ”آگ کا دریا“ ایسے ناول سے بھی عدم اطمینان ظاہر کیا ہو۔ رضیہ فصیح احمد کا ناول ”آبلہ پا“ ایک زمانے میں خاصا اہم ناول سمجھا گیا۔ مگر دراصل یہ ناول سے زیادہ سفر نامہ ہے۔ خطوط کے انداز سے ناول ترتیب تو دیا جاسکتا ہے مگر اس ناول میں کہانی بنی ہی نہیں۔ تاہم یہ ایک سفر نامہ نگار کی سی عمدہ اور جاندار خارجی عکاسی کی خوب صورت مثال ضرور فراہم کرتا ہے۔ اس کے ساتھ ساتھ کردار بھی اپنی ممتاز حیثیت اور شخصیت مرتب کر لیتے ہیں۔ انہی حوالوں سے اس سے ناول کا ساتھ ساتھ بھرتا ہے۔ الطاف فاطمہ کا ناول ”دشک نہ دو“ محض کرداری تفادات ہی کو رد و بردلاتا ہے۔ ان کا نیا ناول ”چلتا مسافر“ بھی معاشرتی سطح سے ابھر کر کرداری مطالعات ہی تک آتا ہے۔ اور بڑا قضیہ ان کے سامنے نہیں آتا۔ جمید ماشمی کے ناول ”چہرہ بہ چہرہ روبرو“ میں قرۃ العین حیدر تک کا فنی تاثر لہوتا ہے۔ یہ ناول منظور الہی کے مضمون ”زریں تاج“ کی سی جذباتی علمی فضا میں سفر کرتا ہے۔ تاریخی ناول کی سطح پر یہ ایک اچھا ناول قرار پاسکتا ہے۔ رشیدہ رضیہ کے ناولوں میں ان کا ناول ”لڑکی ایک دل کے دیرانے میں“ عمدہ معلوماتی ناول ہے۔ انہوں نے ناول کے بجائے شاعری کے لہجے سے مدد لی ہے۔ کردار نگاری میں خاصہ سلیقہ برتا ہے۔ اور کامیاب رہی ہیں۔ اختر جمال کے ”پھول“ اور ”بارود“ نے زندہ رہنے کے رویہ کی اہمیت بڑی کامیابی سے واضح کی ہے۔ ان کے کماں واقعات نے ادھر کرداروں کو ابھرنے اور نکھرنے کا موقع دیا ہے جو بڑی فنی گرفت کا نتیجہ ہے۔ اختر جمال، شوکت صدیقی،

کی طرح ترقی پسند نظریہ حیات رکھتی ہیں دونوں نے جسے بڑی عمدگی سے ناول میں سمایا مگر دونوں ہی کے
 ہاں یہ کاموٹھیں زندگی کی انقلاب آفریں آرزو کی تنہا تنہا اور غیر مربوط کاوش کی سطح پر رہتی ہیں۔
 رحیم گل کا ناول "جنت کی تلاش" ۱۹۸۱ء میں سامنے آیا۔ معاشرتی احوال کی تصویر اور صورتِ احوال
 پر تبصرہ اس کی نمایاں پہچان ہیں مگر ناول کا نیا لہجہ یہاں سامنے نہیں آتا۔ ۱۹۵۰ء سے بننے والی
 دھاتی سے لے کر اب تک کے افقِ ناول پر ہمارے ہاں جو سب سے بڑی شخصیت طلوع ہوئی وہ قرۃ
 العین حیدر کی شخصیت تھی ان تین دہائیوں میں بہت سے ناول براۓ راست قرۃ کے تاثر کے تحت
 اور کئی ناول اس کے نگری رجمان کی تردید یا رد عمل کے سلسلے میں نمودار ہوئے ان کے اہم ناول "آگ
 کا دریا" سے پہلے ان کا ناول "میرے بھی صنم خانے" سامنے آیا تھا جسے ڈاکٹر احسن فاروقی نے بھی
 اردو ناول میں نیا موڑ قرار دیا تھا "آگ کا دریا" ایک بڑا کینوس رکھتا ہے جو گزشتہ چار ہزار سال کی
 تہذیبی سیاسی تاریخی اور معاشرتی زندگی کی عہد بہ عہد ابھرنے والی ملاقات سے گزرتا ہوا عہدِ جدید
 تک آتا ہے۔ گوتم کی بے قرار روح جو نئے سے نئے عہد کے نئے سوالات میں جنم لیتی رہی۔ یہی سنگ
 جو بدھ فلسفے کی علامت ہے اور چمپا جو غیر آسودہ اور نامطمئن نسوانی وجود ہے۔ سب اس سلسلہ
 سوال کو اس بڑے نتیجے تک لاتے ہیں کہ کائنات کی اس ہمہ گیری میں انسان کس قدر غیر اہم ہے ہمارے قومی
 وجود کے بارے میں بعض انتہائی منفی اور جانب دارانہ سوال اٹھاتا ہوا یہ ناول قرۃ العین حیدر نے
 پاکستان میں لکھا تھا اس سب کے نئے اس نے ایک دانشورانہ سطح سے بات کرنے کا طریقہ اختیار کیا ہے
 جو اپنی جگہ نیا بھی تھا اور موثر بھی۔ اس کا نازہ ناول "آخر شب کے ہم سفر" ویسی فنی اٹھان نہ رکھنے کے باوجود
 قرۃ العین حیدر کی محض فنی چابک دستی کا ایک اور کرشمہ ہے جس میں تاریخِ علمانیات ہیست تہذیب اور اقتصاد
 اہم موڑ بنتے ہیں۔

گزشتہ رجبِ صدی کے زمانے میں قرۃ العین حیدر کا فن اپنے بے شمار مقلدین اور متبعین پیدا کر
 چکا ہے نہ صرف یہ کہ اس کے اسلوب کی پیروی کی گئی بلکہ اس کے ناولوں میں کئے گئے دانشورانہ تجزیے اس
 کے محض کلیشے Cliches خود اس کے جملوں کی تشکیل کا نو نیٹس کی فضا، منظر، کھپے، جاگیر داری
 مزاج کا میٹک اور سب فیشن میں رہے اور تو اور منظر اور LOCAL کے سلسلے میں قرۃ کے بیان کردہ
 لوگن دلیا اور کارو نیٹن پھول بعد کے افسانوں ناولوں میں خوب خوب کے CHAYSENTHEMUM جیسے

وہ نکل داودی نہ لکھو سکی تھیں کرائی سینتھیم ہی کے نام سے اردو ناولوں افسانوں میں برتا گیا افسانوی مناظر میں یو کلیٹس کا ذکر بھی انہی سے چلا مگر کسی نے اسے سفیدے کا درخت کہنے کی قدرت بھی نہ برتن ہو سکتا ہے کہ عبداللہ حسین کا ناول ”اداس نسلیں“ ”اگ کا دریا“ سے تاثر لیے بغیر ترتیب پایا ہو مگر اول تو اس ناول کی تاریخ تہذیبی مطالعہ کی روش اول الزکر سے مشابہ ہے دوسرے اس نے قرۃ کے بعض قومی حوالوں کے سوالات کے جواب دینے کی کوشش کی ہے۔ عبداللہ حسین کے یہاں پاکستان کی سیاسی تہذیبی گنجائشیں ماضی کے تجزیوں اور روایت سے پھوٹتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں پلاٹ اور کردار کے معیاروں کے حوالوں سے تاہم یہ ناول ناقدین کو مطمئن نہ کر سکا۔

انتظار حسین کے ناول ”بستی“ میں ناول کے عناصر اپنی جگہ سے ہٹنے ہوئے دکھائی دیتے ہیں۔

ایک محدود عرصہ پر پھیلا ہوا یہ ناول ہماری EVENT-LESS LIVING کو پلاٹ کی غیر حاضری کے ہماری چہرگی کو کرداروں کی چھوٹی چھوٹی سطحوں سے واضح کرتا ہے۔ ان بے چہرہ لوگوں میں ذکر کے کردار کا نمایاں ہونا بڑا عجیب لگتا ہے۔ ذکر کا نمایاں ہونا پھر اتفاق سے محض لنگھوادر TABLE TALK کے باعث ممکن ہوتا ہے۔ ہمارے عمل کا محض حرف کی سطح تک اتر آنا انتہائی افسوس ناک صورت حال سامنے لاتا ہے۔ اس عمل کو اجتماعی بے عملی کی علامت قرار دے کر قبول کرنے میں تامل ہوتا ہے۔ ورنہ ”بستی“ میں سیاسی طور پر اجتماعی رویہ کا ظاہر نہ ہو سکتا بھی سمجھ میں آتا ہے۔ دوسرا مسئلہ اس ناول کا افسانوی اسلوب ہے۔ جو صرف زبان و بیان کے حوالے سے انتظار کے افسانوں کی زبان سے مختلف ہے ہجرتوں کی تکرار میں پھر انتظار کے تیسری ہجرت کے افسانوی تصور تک لے جاتا ہے۔ تہذیب پران کی جو نگاہ ہے اس کے باعث توقع تھی کہ ”بستی“ کے وسیلے دھالے پلاٹ میں وہ باتوں باتوں میں ہی اس نئی بستی کے تہذیبی حجاز کو سامنے لاتے مگر انتظار شاید ابھی اسی گونگوں میں تھے کہ آخر کون سی بستی؟

نئے ناولوں ”بستی“ دیوار کے پیچھے اور ”خوشیوں کا باغ“ کی تکنیک اور مواد سے بحث کرتے ہوئے جیلان کامران کہتے ہیں کہ ان ناولوں کے تمام فنی کمالات کے باوجود یہ تیز ناول صرف انسان کے انسان سے تصادم اور معاشرتی علوم کے معاشرے سے ٹکراؤ کی داستان کہتے ہیں یہ ایک محدود رویہ ہے جس نے انسان کو اس کے پورے مناظر اور زمانی تسلسل میں نہیں دیکھا۔ یہ ناول واقعات سے کہنیاں پیدا کرتے ہیں۔ انسان لاکھ حالات میں گھرا ہوا ہے مگر وہ اپنی ایک خاص قسم کی آزادی سے اپنے اعمال اور

کرداری رویوں کا انتخاب بھی ترک کرتا ہے۔ انتخاب کی اس صلاحیت اور توفیق کا ذکر کئے بغیر کسی حیر کے وجود
عدم کی بھی وضاحت نہیں ہو سکتی چہ جائیکہ کسی عہد کی اجتماعیت کی تصویر کشی کی صورت بنے زمانے کو
کامران صاحب فرد کی آزادی کے رجحان کے علامت کہتے ہوئے صورت حال کی پہچان کو انسانی رشتوں کا
استعارہ کہتے ہیں۔ وہ کہتے ہیں کہ آزادانہ طور پر خلائی کرنے کے شے ہمیں زمانہ کی روح میں اتر کر آرزو
کے جلو میں سفر کرنا چاہیے۔ مونا دل کو ابھی اپنی آرزو بھی طے کرنا ہے اور روح زمانہ میں سفر بھی کرنا ہے۔
جیلانی کامران معاشرتی مسائل کی پیش کش سے بڑھ کر معاشرتی انسان کی دریافت کو اہم جانتے ہیں
وہ کہتے ہیں کہ جب ہم سماجی اقتصادی حوالوں کے خارجی احوال کے بجائے انسان کے باطن کے جہان میں
اتر کر اگر اس کی شخصیت کو پہچانیں گے۔ صرف اس لمحے ہمارا ناول اقدار کی بات کر سکے گا۔ جیلانی صاحب نے
جسے ادنیٰ بدلتی صورت حال کا ادب کہا ہے وہ لمحہ لمحہ کی تصویر آفرینی ہے جس کے رابطے وجودیت سے ملے
ہیں۔ و برزیت اپنی جگہ ایک انسان کو اس کے مادی کل کے ساتھ مجتمع کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ یہ انگ
بات کہ اس طور مجتمع ہونے والا انسان محض مغربی انسان ہے۔ کیونکہ اس وجودیت کی ضرورت بھی مغرب
کی بے چہرہ مشینیت کے جبر ہی نے مغرب میں پیدا کی تھی۔ سو ہمارے ناول نگار محض ایک وجودی انسان ہی
کی باز آفرینی کر کے انسان شناسی کے باب میں مطمئن ہو گئے ہیں۔ صورت حال کا یہ ادب انسانی امکان کے
خواب کا استعارہ نہیں بن رہا مگر اس بڑے لمحے تک ہمیں صورت حال کے باب میں تجزیاتی رویہ ضرور
اختیار کئے رکھنا چاہیے۔ یہ تبھی ممکن ہے جب ہمارا دانش ور صورت حال کی اہمیت کے بارے میں
مغرب کے رعب میں آنے کے بجائے اپنے ماحول سے ابھرتے کوائف پر یقین لائے اور انہیں اپنی نگاہ سے
پرکھے۔ جبر کی صورت حال جس کا جیلانی صاحب نے اوپر ذکر کیا تھا وہ اپنی جگہ (وجودیت ہی کی طرح) مغربی
ناولوں سے ابھرنے والے اس تصور سے جدا ہے۔ جس میں انسان تقدیر کے آگے معذور ہے بس اور سائنس
کے کھلنے آفاق میں جس کی حیثیت ڈٹے سے نزول تر ہے۔ یہاں بھی اصل قضیہ اپنے مابعد
الطبیعیات کے بجائے مانگے کے تصورات سے ناول اٹھانے کی آرزو ہے۔ سارا مسئلہ اپنے انسان
اور اس کے ملکی مسائل کے بجائے غیر ملکی تصورات کی باز آفرینی سے جنم لیتا ہے۔ جبکہ ہمارا شعری
استعداد ہر جبر کے احوال میں انسانی وقار و حرمت کی تحریم کا نگہ دار بھی ہے۔

در اصل بیسویں صدی کے کچھ اپنے بھی میلانات ہیں جو اپنی مقبولیت میں ایک طرح کی امانیت رکھتے ہیں۔ وہ سب ممالک جہاں مغربی سامراج نے کبھی قدم جمائے تھے وہاں یہ بین الاقوامی سوتے زیادہ پائیدار بنیادیں حاصل کر گئی جہاں مغرب کی ثقافتی روش کی نقل ہمارے لئے مہلک ہے۔ وہاں اس عالمی سوتے کی بہت سی مثبت صورتیں بھی ہیں جو محض اپنی افادیت اور خوبی کے باعث آفاق گیر ہیں۔ اس سوتے نے ہمیں تجربے سے آشنایا۔ سو عالمی سازشوں سے باخبری بڑھی۔ ایک جیسے فنی پیمانے ساری دنیا میں مقبول ہوئے ہمارے ہاں ترجیح بند اور ترکیب بند کے بجائے مواد کے حوالے سے نظم کی بنت ہوئی جہاں ناول ایک عالمی سطح کی مقبول صنف کے طور پر یہاں آیا وہاں ادبی تحریکیں اور آفاقی رویے ابھرے۔ عموماً دونوں عالمی جنگوں کا درمیانی عہد ہمارے ہاں ان تحریک کے ابھرنے کا زمانہ تھا۔ بالخصوص انہی میں سے ایک اہم رویہ ہے یہ رویہ شاید اس عہد کی مجموعی آواز ہے۔ ڈاکٹر جمیل بابلی کے لفظوں میں

”اب مسئلہ اشتراک کی نظریات کا نہیں رہا بلکہ دولت کی مسابقت تقسیم سرمایہ دارانہ استحصال کا تدارک، مزدور کسان کی اہمیت عالم گیر انسانی قدریں بن گئی ہیں۔ ہر انسان خواہ وہ اشتراکیت سے تعلق رکھتا ہو یا نہ رکھتا ہو ان قدروں کو اپنی فکر میں سب سے زیادہ اہمیت دیتا ہے۔ انسانی معاشرہ کا صحت مند مستقبل انہی سے وابستہ ہے۔“

پچیس سال کی ذہنی و ثقافتی تحریکیں

یہ جدید رویہ جس کا ذکر ابھی آیا، فکری سطح پر ہمارے ادب میں اقبال سے ابھرتا ہے۔ اقبال نے اپنے وقت کے تین اہم رویوں کا خصوصی نوٹس لیا تھا۔ بالخصوص تحریک، نطشے کے اخلاقی تفصیلات اور ۱۹۱۷ء کا وہ تصور جو اقبال کے ہاں خودی کے تصور میں ڈھلتا اور مغربی اور عالمی نفسیات میں جو جبلت جنسی جبلت، انسانی جبلت اور اجتماعی لاشعور میں نمودار ہوتا ہوا، ولیم جیمز کے ہاں شعور کی بہتی ہوئی رود کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ اقبال کے بتائے ہوئے تینوں رویے آج کے عہد کے بھی اہم عالمی فکری رجحان ہیں۔ نطشے کی فکر نے ایک طرف کامیو ایسے ناول نگاروں کو متاثر کیا تو دوسری طرف وجودیت ہی کے حوالے سے کرکسٹن لائیوے صوفی کو مغرب میں ڈی۔ ایچ لارنس، ورجینیا ولف اور جیمز جوائس ایسے ناولٹ ۱۹۱۵ء اور نفسیات کے سنگم پر ابھرے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد مغرب میں مواد کے مقابلے پر اظہار کی سانچے کی اہمیت

زیادہ واضح ہوئی۔ اردو ناول میں اظہار میں تجرباتی عمل اور سٹائل کی ندرتیں نمودار ہوئیں۔ ”ایسی بلندی ایسی پستی“ ”اسکین“ ”شام ادودھ“ ”اور لڑکی ایک دل کے دیرانے میں“ ایسے ناول تھے جن میں کرشن چندر کے ناول ”شکست“ کی طرح نئی تکنیک ابھری۔

ابتدائی امریکی کلیچہ مذہبی ORTHODOXY سے مرتب ہوتا تھا۔ وہاں سب سے پہلا رد عمل جنس کے بارے میں کلیسیائی نظام اخلاق کے خلاف ابھرا۔ اخلاقی تصور میں اس اہم تبدیلی کے زیر اثر تصور تاریخ، نفسیات اور اقتصادیات میں اہم تبدیلیاں ہوئیں۔ تاریخ کے بارے میں یہ تصور باطل ٹھہرا کہ یہ مستقیم یاد دہی حرکت رکھتی ہے۔ خود تاریخ کا خود کو دہرانے کا تصور ارتداد کی زد میں آیا۔ اب تاریخ کی عمودی اٹھان کا نظریہ سامنے آیا جس نے فرد کے حوالے سے تاریخی عمل کے ذریعہ بہ ذریعہ اوپر اٹھنے پر اصرار کیا۔ TOYN BEE نے اسے CHALLENGE اور RESPONSE کا مسئلہ قرار دیا اور صورت احوال کو اس سلسلے میں سب سے اہم IMPETUS قرار دیا۔

فرائڈ نے جنس کے حوالے سے انسانی کردار کی قوت محرکہ کی نشاندہی کی۔ اس کا یہ بھی کہنا تھا کہ جنس کے ترفع کی صورت بڑے کارناموں کی شکل میں نظر آتی ہے۔ رائج نے جنس کے ترفع کے اس تصور سے انکار کیا اور کہا کہ INHIBITION دور کرنے کا وسیلہ صرف جنسی اظہار ہے۔ معاش اور اقتصادیات کے میدان میں سب سے پہلے اقتصادی گروہوں اور بڑے تاجروں کے خلاف رد عمل سامنے آیا۔

اس سے نہ صرف یہ کہ ثقافتی سطح پر پسی ازم HIPPIISM ابھرا بلکہ ٹیبلز اور ٹینک نمودار ہوئے جن کے نغمہ موسیقی کے بارے میں اپنے ہی رویے تھے۔ POP MUSIC اس کی واضح علامت بنی۔ تصور کثی میں عروایت نے درجہ بدرجہ ظہور کیا تمام لطیف فنون میں ازمنہ وسطیٰ کا یہ تصور رفتی تشکیل میں خیال یا مواد مرکزی اہمیت رکھتے ہیں۔ معدوم ہونے لگا۔ اب موضوع کے مقابلے پر اظہار کا اپنے اہم قرار پانے لگے۔ اظہار ساغوں میں بھی پے درپے اتنی تبدیلیاں ہوئی کہ ان کے لئے خود ”ساغے“ کا لفظ بھی غیر ضروری محسوسیت پر ڈال نظر آتا تھا۔ حقیقت پسندی نے دوسری جنگ عظیم سے پہلے شاعری اور مصوری کو جمع کر کے سرریزم اور کیوبزم کو راہ دی۔ کیونکہ فن کار کے خیال میں صداقت وہ نہیں تھی جو نظرائی تھی بلکہ موجود سے پرے اور ماورا۔ تھی۔ اینٹی ناول تحریک انہی علمی اور رفتی تحریکوں کا ایک منطقی نتیجہ تھی یہاں تک آتے آتے کہانی اور کردار ناول کے لازمی نہیں رہتے۔

وجودیت کا اد پند کر آیا جو ایک اور مقبول آفاقی نظریہ ہے جس نے ہر کہیں ادب و فن پر فکری تاثر ثبت

کیا ہے - *ESSENCE PRECEDES THE OBJECT* کا تصور ہم نے دیکھا کر رہ چکا تھا ۔
 وجودیت نے اس خلاء کو جلد ہی پر کر دیا اور کہا کہ کسی شے کی "شیئت" اس کی روح یا جوہر ہے۔
 دوسری جنگ عظیم کے پس منظر میں یہ دعویٰ انتہائی بامعنی نظر آیا کہ اس نے انسان کے وجود اور اس کے
 "ہونے" کو اس کے "ہونے" کے مقابلے پر زیادہ اہم قرار دیا۔ اس رویے نے جہلی سطح پر انسان کے فطری سوالات
 کو تو جلد ہی برگسان نے جبلت کو *ELAN VITAL* میں اور خصوصاً اقبال نے اسے وجدان کی سطح
 پر ترنگ لاکر اسے زیادہ بامعنی اور لطیف بنادیا تھا جس سے اس تصور میں قدر آفریں رویے کی گنجائش
 پیدا ہوئی۔ بہر حال وجودیت نے افسانے راور ناول، کو محمد حسن عسکری کے عہد سے آج تک متاثر کئے
 ہوئے ہے۔ تصور کی رو نے کہانی پن کی کمی کو پورا کر کے پلاٹ کے حوالے سے ناول میں کمی نہ آنے دی یہاں
 یہ بات ذہن نشین رکھنا نہایت ضروری ہے کہ نہ ہمارے تہذیبی احوال میں پوری کی پوری وجودیت کی
 گنجائش ہے نہ ہمارے سماجی مظاہر اس قدر خدا بیزار اور مشین آلود ہو چکے ہیں کہ وجودیت کا کلی فلسفہ
 یہاں کھپ سکے۔ وجودیت کا ایک سوال آفاقی ہے کہ انسان کو تباہ ہونے اور غیر انسان میں ڈھلنے کی سرزنوں
 سے بچایا جائے۔ "خدا مصادوع ماکدر" کے سنہری اصول کے تحت ہم اس قدر وجودیت کو شاید اٹھا سکتے ہیں
 خود اس تصور کے اپنے رابطے ہمارے تصور تکویم آدم سے باہم ملے ہوئے ہیں۔

شپنگل نے کلچر کی موٹی موٹی تقسیم میں اسلامی کلچر کو بھی مجموعی کلچر کے ساتھ ملا کر دیکھنے کی غلطی کی تھی۔
 حمالانہ مجموعی کلچر نظرانی کلچر کی طرح خود انکاریت والا (*SELF-DENYING*) مزاج رکھتا ہے۔ اسلامی کلچر
 کے برعکس اپنی حیات دوستی، توانائی حرکت اور عمل کے حوالے سے شاید یونانی کلچر کے *DYNAMISM*
 کے زیادہ قریب ہے۔ وہ فنون لطیفہ جن میں زندگی اپنی کلی حرکت کے ساتھ نمودار ہیکان دونوں کلچروں میں
 آسانی سے نمودار ہو سکتے ہیں۔ زندگی سے آنکھیں چا کر کرنے کی توفیق کے حوالے سے اسلام خصوصاً اس بڑی مابعد
 الطبیعیات کو جنم دے سکتا ہے جو بڑے بڑے دنیاوی سوالات کے رد پر دھڑکے۔ جواب فراہم کر سکے۔
 ہمارے نئے ناولٹ کو اپنی تہذیبی روایتی اور نظریاتی مابعد الطبیعیات کے اس سرچشمہ سے ابھی فیض لینا
 ہے اس کے لئے محض تقلید یا خال خالی اسلامی کے نعرے سے کام نہیں چلے گا۔ اس کے لئے مولوی کا
 دیا ہوا تصور اسلام بھی نا کافی رہے گا۔ یہ عمل اپنی روایت کو آج کے اقتصادی اور سیاسی احوال کے تناظر
 میں قابل عمل بنانے والے اس فن کار کو نصیب ہو سکتا ہے جو اپنی تہذیب کے سرچشمے سے بھی سیر ہو چکا

ہو اور جو اپنی شناخت پر شرمسار بھی نہ ہو۔ اس کے لئے ہمیں انتظار حسین اور اشتقاق احمد کے سے ہمنواؤں اور ارباب نظر سے بڑی امیدیں ہیں *ANTI-HERO* اور *ANTI-ROMANCE* سے سفر آغاز کرنے والا ناول آج خود *ANTI-NOVAL* تک آپہنچا ہے۔ *CAR RUTHER* نے ماہی کے زمانے میں شاید اسی کی پیش گوئی کی تھی جب یہ سوچا تھا کہ شاید ناول آنے والے ٹیکنالوجی کے عہد میں نہیں بچے گا مگر ناول بہ صراحت آج موجود ہے بلکہ تہذیب و آفاقیت اور محدودیت غرض اب نگوں کے تار و پود سے اس کے پلاٹ کی اٹھان نے آج اسے ہمیشہ سے زیادہ رنگین اور جاذب نظر بھی بنا دیا ہے اور عام فنون کے مقابلے پر ایک *SERIOUS CREATIVITY* بھی کہانی پن کے خلاف بغاوت نے اسے بڑے مسائل سے نبرد آزما ہونا سکھا دیا۔ یوں کہانی کی صرف روایتی سطح روپوش ہوئی ہے جبکہ کہانی کی فکری اور تجربی سطح اور بلند ہوئی ہے مغرب کے نئے ناول میں تصور اور فلسفہ کے عناصر نے زیادہ سے زیادہ شامل ہو کر اسے فلسفہ حیات کا علم بردار بھی بنا دیا ہے۔ خود ناول کی فصاحت عربی کی زبان سے ہم آواز ہو رہی ہے اور ایسے بہت سے پردے اتار چکی ہے جن سے اس کے وجود کے گرد تغیر حسن اور رنگ کا ہالہ بنتا تھا۔ مغرب اب سوچتا ہے کہ حسن تو صرف عورت کے ان لوازمات میں تھا جو اس سے جدا ہو چکے سب وہاں حسن کا معیار یا تو یونانیوں کی طرح مرد کی ذات رہ گئی ہے یا پھر روایتی *NATURE* مغربی ناول کے منظر ناموں میں فطرت کی بہتات یہ تہذیبی لاشعور بھی لئے ہوئے ہے اور یہ معنی بھی کہ فطرت نے انہی کے ممالک کو تو حسن فطرت سے بھی نوازا ہے۔ فطرت آج تک مغرب کے لاشعور میں پاکیزگی اور حسن کا استعارہ ہے۔ اس کے مقابلے پر عورت سے ہرچند کہیں کہ ہے نہیں ہے۔ کیونکہ جس قدر وہاں جنس فراواں ہے اسی قدر ارزاں بھی ہے۔ ہمارے لئے مغرب کی معاشرتی تصویر کا یہ روپ بھی تقلید کے حوالے سے بے معنی ہے مغربی ناول میں عریانیّت اسی حوالے سے ہمارے لئے بے معنی ہو جاتی ہے کہ ہمارے ہاں عریانیّت سکراںچ الوقت نہیں ہم عریاں تصویر بناتے ہوئے کس معاشرتی منظر کی شیکش کر رہے ہوتے ہیں؟ جبکہ مغرب میں عورت عریاں ہے وہاں کی زندگی کی تصویر عریاں عورت ہی کو بیان میں لائے گی۔

مغربی ناول کے یہ سارے ترغیے مغرب کے اپنے نظام فکر سے بندھے ہوئے ہیں۔ مغربی ناول میں اس نظام فکر کے خلاف بغاوت بھی اسی نظام کا حصہ ہے ہماری زندگی کا بنیادی مسئلہ نہیں ہمارے ناول کو بھی ہمارے اپنے نظام فکر سے چھوڑنا ہے جس نظام فکر سے عورت کے باعث ہماری ناول نویسی کی تمام کاوشیں ہماری زندگی کے

خارج باطن کی کلیت دکھانے سے اب تک محروم رہیں۔ ہم نے تو مسموم اخلاقیات کے نظام تلے زندگی گزاری جو اس کی مابعد الطبیعیاتی مزاح سے ہمارا تخلیقی بلا شعور ورثہ لے۔ نہ ہی ہم نے کلیسا کا جبر جھیلا جو اس ORTHODOXY کے خلاف ہمارے شعور و لا شعور میں تخلیق کے لمحے کا ردِ عمل ابھرے۔ انسانی عمل، زندگی اور دنیا کی مابیت اور مقاصد کے بارے میں کسی معاشرے کا رویہ کسی لا مذہب معاشرے میں اور ہی ہوگا اور اسی سے تخلیق کار کو ان جوایات فراہم ہوں گے مگر جہاں جہاں مذہب ان کے جواب دینے کو موجود ہے ان ممالک میں چاہے مذہب کتنا ہی EX MACHINA کیوں نہ ہو چپکا ہو وہاں کی تہذیب کی کسی نہ کسی پرت پر اس کے فراہم کردہ جوابات کے نقشِ ضرور ہوں گے۔ مراد صرف یہ کہ مبادیات کے بابے میں تصورات تخلیق کار کو صرف اپنے ہی حوالوں سے فراہم ہوتے ہیں۔ اچھائی سچائی اور خوب صورتی کے عالمگیر سوالوں سے لے کر آزادی عمل عبادات، حقوق و فرائض کے کوائف تک کے بارے میں اپنی تہذیبی وراثت ہی سے جواب طلب کرنا ہوتے ہیں۔ ان حوالوں کا اقرار کئے بغیر بڑا فنِ جنم نہیں لے سکتا۔ بڑا ناول ہمارے ہاں ہمارے وجود کے اسی نظیر کا منتظر ہے۔ اسی وقت کہیں کہیں اچھے ناول کی صورت ضرور موجود ہو گئی ہے جو بڑے ناول کا امکان بھی دکھا سکتی ہے اور یہ یقین بھی دلا سکتا ہے کہ اردو زبان میں ناول نے جڑ پکڑ لی ہے۔

بالو قدسیہ کا ناول ”راجہ گدھ“ بہت سے حوالوں سے خصوصی مطالعہ کا مستحق بنتا ہے کہ یہاں زندگی اپنی فاعلی اور انفعالی ہر دو سطحوں پر زندگی رہتی ہے۔ بالو کے نظریہ اخلاق سے اختلاف کرتے ہوئے بھی اس کی باریک بین نگاہ سے صرف نظر نہیں کیا جاسکتا جس نے انسانوں کے اچھے برے مثبت منفی سمجھی رویوں میں زندگی کا اثبات کیا ہے۔ کردار نگاری میں اس نے کرداروں کو نہا کر کے بھی کہانی کا سفر جاری رکھا ہے۔ یہاں خود کہانی میں ایک بے عمل (واحد) متکلم کی یادداشتوں سے ایک شعوری ربط ترتیب دیا گیا ہے جس سے ناول کا مرکزی خیال ہر گڑی سے فطری طور پر جڑ گیا ہے۔ اس ناول میں وہ کسی سفر نامہ کی طرح احوال و کوائف پر تبصرے بھی کرتی ہے مگر یہی مقامات تو سفر میں میل کے نشانات ہیں جہاں گزرنے والا راہی پھلے سفر کے تجربے میں اگلے سفر کے لئے کچھ دیر کے RE-LIVE کرتا ہے۔ یہ سفر ان کے اپنے گھرانے کا سفر بھی ہے۔ مگر سفر سارے کا سارا مصنف کے ذہن و دل کا سفر ہے اور یہ منزل اس کے باطن کے تجارب کا ایک مقام ہے۔ خود بھی کیا کم ہے کہ یہاں ناول کے حرفوں کے پیچھے مصنف ایک ایسی مضبوط شخصیت کے طور پر ابھرتی ہے جس نے اپنے ظاہر و باطن کو ایک ہی نگاہ سے دیکھنے کا حوصلہ حاصل کیا ہے۔ اپنے ماحول اور اپنے

WHERE WITH ALL کے ساتھ یہ اولین سطح کا رابطہ بانو کو دنیا بھر کے معاملات و مسائل پر رائے
 زنی کرنے کا اعتماد بخشا ہے۔ اس نے دائیں بائیں اور مشرق و مغرب میں سے کسی جانب تھکنے کے غرق کا اظہار
 نہیں کیا۔ وہ صرف اپنے باطن میں اتر کر اپنے تجربات و مشاہدات سے رشتوں کی شناختیں پاتی ہے اور اچھائی
 برائی کا ادراک کرتی ہے۔ یوں وہ اپنے "ہوتے مسوتوں" اور اپنے "پرکھوں" کے رشتوں سے جگہ جگہ ایک ارتبلا
 پیدا کرتی ہے تو اس کے اس عمل پر ذرا جھٹکا محسوس نہیں ہوتا کیوں وہ دراصل اپنے آپ سے متصل ہو
 رہی ہوتی ہے اپنی ثقافت سے گلے مل رہی ہوتی ہے اس ناول سے بانو قدسیہ کی ناول نگاری کا قد نمایاں ہوا
 یہاں بانو کے فن پر ایمان ضرور لانا پڑے گا کہ اس نے زندگی کے ان گنت تجربات، حوادث، محافل، علوم، آن کی
 باریک بحث، تعریف، طالب علموں کی زندگی، تہذیب، مذہب، اخلاقی اقدار غرض ایک وسیع سلسلہ حیات کا
 احاطہ کیا ہے۔ اور کہیں بھی نہ اس کے تجربے نے بھاپیں یا مسطیت دکھائی نہ اس کے فن میں جھول آیا۔ وہ کہانی اور
 کردار کے ان سارے رشتوں کو آخر تک اسی حسن سے نبھاتی ہے۔ جس سے ناول آغاز ہوتا ہے یہ تخلیق
 ان اہم ناولوں میں سے ایک ہے جنہوں نے اردو ناول کے قرۃ سٹار سے باہر نکلنے کا ثبوت فراہم کیا۔ یہاں مصنفہ
 نے اردو ناول کے معاشرتی رہائشی کو خارجی داخلی دونوں حوالوں سے حقیقت نگاری کی ایک بعدی ہے۔ یہ
 سارا کھیل عشق لا حاصل نے کھیلا ہے جو ہمارے معاشرے کے اس فساد سے گزرتا ہے جسے رزق حرام کہتے
 ہیں۔ گدھ محبت اور عشق کے اشتہا میں صرف اپنی ضیوت کا سفر کرتا ہے۔ مکانی حوالوں سے مشرق و مغرب کے
 SCENERIES پر پھیلا ہوا یہ ناول وقت کے تین دورانیوں سے گزرتا، مزاحیات سے موت کا سفر کرتا ہے۔
 محرمات کے لطیف کوائف، ہیجان کے بڑے سے بڑے جھٹکے رہ جانے کی عام لوگوں والی سطح، دانشوروں کی کوتاہیاں
 جنس کی ہر TABOO سے آزاد صورت سب ایک بڑے تعریف میں جا اترتے ہیں یہ ناول یقیناً ایک بڑا ناول
 "بستی"، "دیوار کے چھپے" اور خصوصاً "راجہ گدھ" کے سامنے آنے سے بھی پہلے شمیم احمد کا یہ دعویٰ
 کہ "اردو ناول نے اپنا صنفی اسلوب بنایا ہے" کچھ میں نہیں آتا تھا۔ ان ناولوں کے ظہور کے بعد اب ہم
 اس دعویٰ کے ضرور اہل ہوئے ہیں کہ اردو میں ناول کے صنفی اسلوب کے بارے میں اعتماد ظاہر کر سکیں۔ ورنہ اس
 سے پہلے کے اس بنجر عہد کے بارے میں جو عرصہ دراز تک ہونے کا ناول "آگ کا دریا" کی تقلید میں محسوس ہو کر رہ گیا
 تھا ایسا صرف خیر کیا ہی نہیں جاسکتا تھا اس زمانے میں تو "سیاہ آئینہ" بھی اہم ناول لگتا تھا۔
 مجموعی طور پر معاشرتی رہائشی، تاریخی ناول، ترقی پسند تحریک، مغربی اثرات کے تحت اجنبی تہذیب

کی بے مقصد پیش کش کی رو، تہذیبی حوالوں سے ناول لکھنے کی روش، اور خود قرۃ العین حیدر کا اسلوب ہمارے ہاں ناول کے اہم موڑ بھی بنتے ہیں اور تحریکات کے نشان ہیں۔ نیا ناول گزشتہ دو برسوں میں ابھرنے والے ناولوں سے بنتا ہے، اندازہ ہوتا ہے کہ ناول کی دوسری سوڈ علوم حاضرہ کی تیز رفتار ترقی سے اثر پذیر ہو کر آنے والے دنوں میں سائنس، ٹکنالوجی اور خصوصیت سے سماجی علوم کے افکار سے شدید اثر لے گی۔ یہ سائنس فکشن کی بات نہیں۔ حقیقت حیات کا مسئلہ ہے جو رسل کے لا ادبی اور متشکک فلسفے کے باغیوں سائنس اور فلسفہ کے امتزاج سے سلجھنے کے ساتھ ساتھ الجھتی بھی جا رہی ہے۔ ٹوئن بی، جیمز فریزر اور جارج گسنٹر کی فکری کاوشوں سے تہذیب، تاریخ، فلسفہ، رسوم سب مل کر وہ وحدت بن رہے ہیں جسے سائنس کی کمک کی بھی پہنچنا ہے اور شاید اس سے گرا نا بھی ہے۔ ایک عالمی حکومت کے تصور کے باوجود آج کے عہد کے سامنے اس عہد اور خود اس دنیا کی بقا کا سوال سب سوالوں پر فوقیت لے گیا ہے۔ فرد اور معاشرہ، آج اور مزدور، دیہات اور شہر رابطے کی اس FREQUENCY پر نہیں ہیں جس پر یہ سب ہمارے سنہری ماضی میں غمی۔ اضافیت، وجودیت، اثیریٹ اور جمہوریت نے ان گنت سوال اٹھائے اور بے شمار حقوق سامنے رکھ دیئے ہیں۔ یہ وہ سوال ہیں جو اس علم و حکمت سے پر عہد ہیں بھی اپنے جوابوں سے محروم ہیں۔ ایسے حقوق ہیں جو آج بڑے سے بڑے ملک اور نامی سے نامی قوم کے معاشرے میں انسانی دسترس سے دور ہیں۔ ایسے عہد بڑی ظلم اور بڑے ناول کا مطالبہ کرتے ہیں خود معاشرے میں مختلف طبقات کا وجود ہمارے ہاں بڑے ناول کے لئے بڑی مناسب فضا فراہم کرتا ہے اس وقت محجب نہ ہوگا اگر ہم اس بڑے اردو ناول کا تصور کرنے لگیں جو دنیا کے دس بڑے ناولوں میں شمار ہو سکے۔ یہاں ادب اور احتساب کا سوال اٹھنے سے پہلے یہ عرض کر دینا مناسب ہوگا کہ صاحب ظلم کو CENSORSHIP بات کہنے سے روک سکی ہے نہ کہ تہذیبی بات حیرانی کا باعث نہیں ہونی چاہیے کہ شہرہ آفاق ناول نگاروں، ڈی ایچ، لارنس جیمز جونس، اور درجاء دولت کی کہانیاں جس سے ایک دنیا آشنا ہے اور کئی نسلوں سے جن کا چرچا ہے ابھی اگلے دن تک ان کی بعض تخلیقات سینسر کی پابندی میں رہیں۔ مگر زبان کا کام رکاز ان کی آواز سینسر شپ ادب کی تحریر کو کبھی روک سکی نہ اشاعت کو۔ سوال سارا بڑے ادب کی تخلیق کا اور بڑے فن کی نمود کا ہے۔

ہمارے ناول کی گزشتہ زمانہ کی کوتاہ دامن معنی کسب کمال سے محرومی نہ تھی بلکہ اپنے ماضی الغیر کو بر ملا کہنے کی جسارت کے فقدان سے ابھری تھی۔ بعض اوقات کہنے والوں نے جسارت سے بات کی مگر وہ بات ان کے فکر اور ذاتی گواہی دونوں میں سے کسی ایک عنصر سے محروم تھی۔ اس طور رکھا ہوا ناول بعض ضلع جگت کی سسلی

ایک ہی پہنچ سکتا ہے۔ ناول کی صفت میں لکھنے والا کوئی فن کار اپنے ذاتی رجحانات اور نقطہ نگاہ کو چھپانے میں کبھی کامیاب نہیں ہو سکتا۔ نقطہ نگاہ کو محفوظ رکھنے کی تن آسانی جو ہمارے ہاں ہمارے منادات کے باعث دور ایوبی کے DE-POLITICALISED عہد میں پہلے پہل نمودار ہوئی تھی، ہمیں اس سے بھی رہائی پانا ہے۔ اکی بگاڑ کے پس منظر میں جیلانی کا مران نے کہا تھا کہ ہمیں صورتحال کا ادب نہیں چاہیے۔ میرٹ یہ عزم کرنا چاہوں گا کہ اگر ہمارا ناول صورت حال کا تجزیہ کرنے کی توفیق رکھتا ہو تو صورت حال کا ادب اپنے معنی کا پورا ابلاغ کر لیتا ہے۔ ہم جیلانی صاحب کی طرح مرٹ باطن کی تصویر کشی پر اصرار بھی نہیں کرتے مگر پورے انسان کا عکس تو دیکھنے کو ملے۔

ہمارے فنی و تیروں سے ہمارے ناول کو جنم لینا ہے۔ ہمارے تصورات میں انسان ساری کائنات میں سب سے اہم ہستی ہے۔ زندگی صدق ہے۔ پیدائش حق ہے۔ جہاں سچائی ہے۔ مرٹ مکمل خاتمے کے بجائے ایک اور زندگی ہے۔ طالب علم عبادت ہے۔ مشاہدہ فطرت خدائی حکم ہے۔ غذا جہاں تہاں موجود ہے اور تاریخ کے عمل سے ظاہر ہوتا ہے ان بڑے دائروں سے ہمارا جہاں معنوی مرتبہ ہوتا ہے جن میں معاشرتی عدل اور مساوات کلیدی اہمیت رکھتے ہیں۔ یہ سب عناصر وہ عناصر ہیں جو آج کے مشرق و مغرب کی نگاہ میں انسانیت کے بڑے اور شش ہیں۔ مغرب کے بڑے ناول نے بھی انہی کو منازل جان کر قدم اٹھایا۔ ہم نے آغاز میں کہا تھا کہ ناول میں ایک PIRESQUE CHARACTER بھی صد اکتوں کے سفر میں نکلتا اور بالآخر صدق عظیم کے کسی پہلو سے ہم کنار ہوتا ہے۔ یہی ناول کے موضوعات تھے۔ فن کے سب رشتے ہمارے ہی گھراؤ تھے۔ اگر زندگی گناہ ہے" کے جیات گریز تصور سے HARDY ناول تخلیق کر سکتا ہے تو ہم ایک جیات افروز تصور حیات کے جلو میں بڑے ناول کے امکان سے مایوس کیوں ہوں؟ بڑا ناول لکھنا ہمارے آنے والے قلم کار کا چھوٹا سا اعجاز ہو گا۔

اردو انشائیہ

ڈاکٹر انور سدید

انشائیہ اردو ادب کی نوعیت صنفِ اظہار ہے۔ اگرچہ بعض محققین کا دعویٰ ہے کہ انہوں نے حال ہی میں اس کے آثار اٹھارہویں صدی کی ادبی نثر میں بھی دریافت کر لئے ہیں لیکن سچ یہ ہے کہ اردو ادب کی ایک الگ صنف کی حیثیت میں اس کی عمر دس بارہ سال سے زیادہ نہیں اس مختصر عرصہ میں انشائیہ نے قارئین کا ایک شائق حلقہ پیدا کیا اور بعض موقر ناقدین کی توجہ اپنی طرف کھینچی ہے۔ تو اس سے نتیجہ بخوبی اخذ کیا جاسکتا ہے کہ اس صنفِ ادب میں داخلی طور پر نمو کی قوت موجود ہے اور یہ دائم زندگی کے حصول کے لئے پڑھنے والوں کے ساتھ رشتہ قائم کر کے اپنی جڑیں گہری زمین میں اتارتی جا رہی ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو ادب کی بیشتر دوسری اصناف کی طرح انشائیہ بھی ایک درآمدی صنفِ ادب ہے۔ مغرب میں اس کی ابتدا مانتین اور لیکن سے منسوب کی جاتی ہے لیکن انگریزی انشائیوں کے ایک مرتب آرڈیو جپسن کا خیال ہے کہ اس صنف کے پدری شتے ایران و یونان کے قدیم ادیبوں میں بھی ملتے ہیں۔ اس اظہار سے جپسن کا مقصد شاید یہ ہے کہ بعض قدیم اکابر ادب کی تحریروں میں وہ خصوصیات بکھری ہوئی موجود ہیں جو بعد میں انشائیہ کے مزاج کا فطری حصہ قرار پائیں۔ تاہم اس سے یہ بات ضرور واضح ہوتی ہے کہ انشائیہ صنفِ ادب کے طور پر ایران اور یونان قدیم میں موجود نہیں تھا اور جن ادیبوں نے اولین طور پر انشائیہ کو انفرادی اظہار کا وسیلہ بنا کر اس کے بکھرے ہوئے صنفی عناصر کو جمع کیا ان میں مانتین اور لیکن کو فوقیت حاصل ہے۔

اردو ادب میں انشائیہ کی ابتداء کے بارے میں صورتِ حال اس سے مختلف نہیں ہے کچھ محققین نے اس کا سراغ پرانی نثر میں لگایا ہے تو وہ اس حد تک حق بجانب ہیں کہ انہوں نے ان تحریروں میں انشائیہ کی بعض اساسی خصوصیات کو مشترک حالت میں پایا ہے مثال کے طور پر میرامن کے اسلوب میں جو روح پرور شگفتگی ملتی ہے وہ انشائیہ کے مزاج کے ایک غالب عنصر سے مماثل ہے۔ مرزا غالب کے خطوط میں جو غیر رسمی انداز موجود ہے۔

یہ انشائیہ کی بنیادی صفات میں سے ہے۔ سرسید نے واضح طور پر سکیٹیئر اور ٹیٹلر کو مثال بنایا اور بعض ایسے موضوعات پر اظہار خیال کیا جنہیں اس زمانے کا قاری یقیناً انوکھا تصور کرتا ہوگا۔ موضوع کا یہ انوکھا پن انشائیہ کا لازمی جزو ہے۔ اسی قسم کے کچھ اور عناصر عبد الحلیم شرر، دتت ناتھ سرشار، سجاد حیدر یلدرم، خواجہ حسن نظامی، حتیٰ کہ مولانا الطاف حسین حالی پریم چند، نیاز فتح پوری، خلیفتی دہلوی اور راشد الخیری میں بھی تلاش کئے جاسکتے ہیں۔ لیکن جس طرح ان سب کی نثر کے انفرادی اوصاف مجتمع کرنے سے صنف انشائیہ کا مزاج مرتب نہیں ہو سکتا اسی طرح اس صنف کی کسی ایک روشن کرن کی موجودگی کی بدولت ان میں سے کسی ادیب کو انشائیہ کا موجب بھی قرار نہیں دیا جاسکتا۔ تحریر کی متذکرہ خصوصیت اس ادیب کے شخصی اسلوب کا امتیازی نشان ہے اور صرف اس ایک خوبی کی بناء پر یہ قیاس کرنا موزوں نہیں کہ وہ کسی نئی صنف کی ترویج میں شعوری یا لاشعوری طور پر شریک تھے۔ ان محققین کی دریافت دراصل اس لئے عمل REVERSE ACTION کا نتیجہ ہے جو انشائیہ کے وجود میں آنے اور اسی کی ایک مناسب تعریف وضع ہونے کے بعد شروع ہوا۔ چنانچہ ان محققین نے کمال خوبی سے پرانے ادیبوں کی تحریروں کی بعض خوبیوں کو انشائیہ کے فریم میں نصب کر کے لطیفانہ کانسٹنس لیا کہ انہوں نے ایک نئی صنف کی دریافت کا کارنامہ سرانجام دے دیا ہے۔ مگر اردو میں انشائیہ کی ابتدا اس پندرہ سال پرے جا پڑتی تو شاید یہ پرانے ادیب انشائیہ نگار ہونے کی سعادت سے آج بھی محروم ہوتے۔

اردو ادب میں انشائیہ کی کچھ اولین جھلکیاں فلک پیما میں نظر آتی ہیں اور انہوں نے اپنی تخلیقات کا مجموعہ ”مضامین فلک پیما“ کے عنوان سے پیش کیا تو میرا قیاس ہے کہ ان کے سامنے مضامین کا انگریزی ساڈل ہی ہوگا اور انہوں نے لفظ ایسے (ESSAYS) کو ہی ”مضامین“ میں ڈھالا ہوگا۔ تاہم اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ فلک پیما کے مضامین میں بھی انشائیہ کا مزاج جزوی طور پر موجود ہے اور ان کے ہاں بھی اس صنف کے نقوش غیر مجتمع حالت میں ملتے ہیں اور اسی لئے انشائیہ ایک مکمل وحدت کے طور پر فلک پیما کے مضامین سے ابھر نہیں سکا۔ اردو میں جن ادیبوں نے انشائیہ کو ایک الگ صنف اظہار کے طور پر قبول کیا اور اسے بطور ایک مکمل وحدت کے پیش کرنے کی کوشش کی ان میں اولاً ڈاکٹر وزیر آغا اور ان کے بعد مشکور حسین یاد کے نام آتے ہیں۔ نیکیر صدیقی کے بعد اس صنف میں مشتاق قمر جمیل، آذر اور غلام جیلانی، اصغر بھی شریک ہو گئے۔ کچھ اور لوگ مثلاً رفیع فصیح، منصور قیصر، فرخندہ لودھی اور اجمل نیازی وغیرہ بھی اس صنف میں اظہار کی کوشش کر رہے ہیں۔ لیکن شاید انہوں نے ابھی انشائیہ کا مزاج اور اس کی مقتضیات کو صحیح طور پر نہیں پہچانا اور شاید اسی لئے جب وہ انشائیہ

لکھنے کی کاوش کرتے ہیں تو ان کے اعصاب پر شدید بوجھ محسوس ہوتا ہے اور وہ طنز کے خارزار میں الجھ جاتے ہیں یا پھر خالص مزاح کی وادی میں کھو جاتے ہیں۔ انگریزی ادب کے برعکس جہاں انشائیہ کی تنقید بعض منتخب مجموعوں کے ابتدائیوں اور دیباچوں تک محدود ہے اردو ادب کی خوش قسمتی یہ ہے کہ جن لوگوں نے اولین انشائیں لکھے ان میں سے بیشتر نے اس کی تنقید اور وکالت کا قریضہ بھی سرانجام دیا ہے۔ قابل ذکر بات یہ ہے کہ انشائیہ کی تعریف اور مزاج کے بارے میں ان ادیبوں کے نقطہ نظر میں دلچسپ اختلاف موجود ہے۔ تاہم اس اختلاف کا ایک فائدہ یہ ہوا ہے کہ اس سے انشائیہ کی بحث کو آگے بڑھانے اور نئے سوالات اٹھانے کا موقع پیدا ہوا ہے اور قاری کو بعض بنیادی گتھیاں سلجھانے میں مدد ملی۔

انگریزی میں انشائیہ کی متبادل اصطلاح ایسے (ESSAY) ہے۔ مغربی ادب میں اس کی باقاعدہ ابتدا سولہویں صدی میں ہوئی۔ اٹھارہویں اور انیسویں صدی انشائیہ کا دور عروج شمار ہوتا ہے۔ اس طویل عرصے کے دوران میں کئی مرتبہ ایسے کی مرت کا رسمی اعلان بھی ہو چکا ہے لیکن تعقل کی طرح اس صنف ادب نے ہمیشہ اپنے ہی خاکستر سے دوبارہ جنم لیا ہے۔ چنانچہ جمود کے ایک دور کے بعد جب انشائیہ کے احیاء کی ضرورت محسوس کی جانے لگی تو نئے ادیبوں نے اس صنف کو اس طور پر استعمال کیا کہ پہلے اردو دوسرے دور کے انشائیوں میں قدر مشترک تلاش کرنا مشکل ہو گیا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ مغرب میں ایسے کی کوئی بے لوث RIGID تعریف ابھی تک وضع نہیں ہو سکی اور ایسے کے جو مجموعے بازار میں دستیاب ہیں۔ ان میں انکشاف ذات سے لے کر انسانہ خاکہ۔ سوانح تنقید سیاست اور فلسفہ غرضیکہ ہر موضوع پر مضامین شامل ملتے ہیں۔ اردو انشائیہ کی بحث بھی کچھ اسی اتران میں گھٹ مڑ ہوئی ہے۔ انشائیہ کے اولین نقاد ڈاکٹر وزیر آغا انشائیہ کو انگریزی ایسے کی اس نوع سے عبارت کرتے ہیں: ”جسے (پرسنل ایسے) (PERSONAL ESSAY) کا عنوان دیا جاتا ہے۔ چنانچہ وہ انشائیہ کو انکشاف ذات کا ذریعہ اور دیکھنے کا ایک ٹیکہ یا ذریعہ تصور کرتے ہیں اور شگفتہ بیانی کو اس کا قیمتی جزو قرار دیتے ہیں۔ نظیر مدد یقی کا خیال ہے کہ انگریزی ادب میں ایسے کی جو تعریف متعین کی جاتی ہے وہ صرف پرسنل ایسے پر صادق آتی ہے جب کہ انشائیہ کے مجموعوں میں بے شمار مضامین ملتے ہیں جو اس تعریف پر پورے نہیں اترتے۔ چنانچہ وہ ایسے اور پرسنل ایسے میں تخصیص پیدا کرنے کی خواہش کے باوجود اسے مزید وسعت دے کر طنزیہ، مزاحیہ، فلسفیانہ مضامین کی شمولیت کا جواز بھی پیدا کرتے ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ نظیر مدد یقی شگفتگی کی اہمیت کو تو تسلیم کرتے ہیں لیکن وہ اسے انشائیہ کی بنیادی صفت یا ضرورت قرار نہیں دیتے اور اسے صنف کے اسلوب کی ایک ذاتی خاصیت قرار دے کر اس کی قدر و قیمت نسبتاً کم کر ڈالتے ہیں۔ ان کے اپنے

انشائیوں پر چونکہ طنز و مزاح کا رنگ غالب ہے شاید اسی لئے انہوں نے انشائیہ کی بحث میں طنز و مزاح کی اہمیت پر زیادہ زور دیا ہے۔ ان دونوں کے برعکس مشکور حسین یا دانشائے میں سنجیدگی کو فوقیت دیتے ہیں۔ اور بعض اوقات فلسفیانہ اظہار خیال اور اصلاحی مقاصد کو بھی اس لطیف صنف کا حصہ بنانے کی کاوش کرتے ہیں اس کا باعث بھی شاید یہ ہو کہ ان کے اپنے انشائیوں پر مصلحانہ رنگ چھایا ہوا ہے اور وہ اکثر نئی سطح پر کھڑے ہو کر معلم اخلاق بننے کی کوشش کرتے ہیں۔ اگر نظیر صدیقی اور مشکور حسین یاد کے وسیع تر مفہوم کا اطلاق اردو انشائیہ پر کر دیا جائے تو مجھے خدشہ ہے کہ یہ بھی انگریزی ایسے کی طرح ایک ایسا ملعون بن جائے گا جس کی کوئی معین توفیق دوڑھائی سو سال کے بعد بھی وضع نہ ہو سکے گی۔

عملی سطح پر دیکھئے تو نظیر صدیقی اور مشکور حسین یاد نے انشائیہ کے دو مختلف انداز رائج کرنے کی کوشش کی۔ لیکن بد قسمتی سے یہ دونوں انداز قبول عام کا مقام حاصل نہیں کر سکے۔ بلکہ سچ تو یہ ہے کہ انہیں مروج کرنے والے بھی ان کو مقبول بنانے میں اب کچھ سنجیدہ نظر نہیں آتے اور ان دنوں وہ خود بھی اپنے اپنے انداز کے نمائندہ تخلیقات پیش نہیں کر رہے۔ نظیر صدیقی نے گزشتہ کئی سالوں سے انشائیہ نہیں لکھا اور مشکور حسین یاد نے کافی عرصے کے بعد جو ایک انشائیہ لکھا ہے وہ ان کے بنیادی موقف کے بالکل مخالف ہے اور اس پر سنجیدگی کی بجائے مزاح کا رنگ غالب ہے۔ دوسری طرف ڈاکٹر وزیر آغا نے انشائیہ کی جس نوع کو مروج کرنے کی سعی کی وہ نہ صرف مقبول ہوئی بلکہ اس نوع میں تخلیق کرنے والے کچھ زیرک انشائیہ نگار بھی پیدا ہوئے۔ مثال کے طور پر غلام جیلانی اصغر کا بستر میں بیٹنا اور محمود شام کا ”کم ہمتی انشائیہ کے اسی انداز کے عمدہ مظہر ہیں۔ اگرچہ غلام جیلانی اصغر صرف ایک انشائیہ لکھ کر ”بستر میں بیٹ گئے“ ہیں اور محمود شام کی ہمت جواب دے گئی ہے تاہم دو اور انشائیہ نگاروں نے اس نوع کے سلسلے انشائیے لکھ کر اس صنف میں اونچا مقام بنا لیا ہے میری مراد مشتاق قمر اور جمیل آذر ہے جو ڈاکٹر وزیر آغا کی انشائیہ نگاری سے متاثر ہیں۔ اور ایک عرصے سے اس قسم کے انشائیے لکھ رہے ہیں جن کا بنیادی مقصد مصنف کی ذات کے بعض نادرا اور پرشیدہ گوشوں کو بے نقاب کرنا ہے۔

اس ضمن میں ایک اور بات یہ ہے کہ اردو ادب میں طنزیہ مزاحیہ یا سنجیدہ مضامین کا ایک ناقابل ذکر ذخیرہ موجود ہے۔ سرسید سے شروع کریں تو حسن نظامی، پطرس، ملا دوزی اور کنہیا لعل کپور کے گن پر مشتاق احمد یوسفی، مسعود مفتی، امجد حسین اور سید باقر علیم بک کی ایسے ادیبوں سے ملاقات ہو جاتی ہے جنہوں نے طنز و

مزاج اور سنجیدہ اصناف میں انفرادیت پیدا کی تاہم ایک بات واضح ہے کہ ان ادبا کی ادبی نگارشات میں شخصیت کو بے نقاب کرنے کی کاوش کہیں نظر نہیں آتی بلکہ حقیقت یہ ہے کہ اس دور کا ادیب اپنی ذات کو ایک ایسا ابلیغ تصور کرتا ہے کہ جس پر کسی دوسرے کی نظر بھی پڑ گئی تو یہ شکستہ ہو جائے گا۔ شاید اسی لئے اس دور کا ادیب ”ہم“ کے نقاب سے کبھی باہر نہیں آیا۔ اور اس کی شخصیت ہمیشہ مستور رہی ہے چنانچہ کسی نئے مزاج نگار کی آمد قاری کو چونکا نے پر بھی آمادہ نہیں کر سکی۔ ایک اور پہلو یہ ہے کہ مزاجیہ مضمون نگار خارج کی ناہمواری کو موضوع بناتا ہے اور اس کے پیش نظر ایک واضح اصلاحی مقصد ہوتا ہے جبکہ انشائیہ ایک داخل صنف ہے۔ یہ صنف جب خارج پر نظر ڈالتی ہے تب بھی اس کا ردِ عمل داخل کے ویلے سے ہی ہوتا ہے۔ انشائیہ تفتنِ طبع کا کام تو دیتا ہے۔ لیکن اس کے پیش نظر کوئی اصلاحی مقصد نہیں ہوتا چنانچہ ۱۹۵۷ء کے لگ بھگ جب غیر تبلیغی اور غیر اصلاحی مضامین کے ایک خاص سلسلہ کو انکشافِ ذات کا وسیلہ بنایا گیا تو قاری کو نئے پن کا احساس زیادہ شدت سے ہوا۔ انشائیہ ایک الگ صنفِ ادب کے طور پر ابھرنے لگا اور بعد میں بحث و نظر سے اس کے انفرادی نقوش بھی نکھرتے چلے گئے۔ اب تک کی بحث کا اجمالی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ انشائیہ اردو کی ایک نئی صنفِ ادب ہے اور اس کے دائرہ عمل میں وہ نگارشات لطیف آتی ہیں جن کا انگریزی مترادف پرسنل ایسے (PERSONAL ESSAY) ہے۔

بادی النظر میں پرسنل ایسے (انشائیہ) کی اصطلاح اس بات کی مقتضی ہے کہ اس صنف کا خالق موضوع کو اپنی ذات کے حوالے سے پیش کرے۔ لیکن انشائیہ نگار کا موضوع اپنی ”ذات“ ہرگز نہیں ہوتا۔ مانتین نے جب یہ اعلان کیا تھا کہ ”اپنی کتاب کا موضوع میں خود ہوں۔ تو اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں تھا کہ وہ خود مرکزیت کا

لے اس متن میں مولانا صلاح الدین احمد پر بحث کی جو کیفیت طاری ہوتی رہی اس کا حوالہ یہ محلِ رہنما
 ”رفیق گرامی ڈاکٹر وزیر اعظم چند دنوں سے ہمارے بعض بلند پایہ رسائل میں کچھ ایسے مضامین لکھ رہے
 تھے جنہیں پڑھکر ناظر کی کیفیت اس بچے کی سی ہو جاتی ہے جو اسکول میں دیر سے پہنچا ہوا اور جس نے گھر کا کام بھی
 نہ کیا ہو لیکن اس کے ہاتھوں پر بید پڑنے کی بجائے ان میں برقی اور قلائد کے دو بڑے لغات تھما دیئے جائیں
 کچھ عرصے تک انکی شعبہ بازی کا مطالعہ بڑی دلچسپی سے کرتا تھا لیکن سمجھ میں یہ بات نہیں آتی تھی کہ اس انت لطیف کو لکھ کر کیا چاہئے۔“
 ”تقدیم“ خیال پارے سے۔ مولانا صلاح الدین احمد

شکار ہے اور انشائیہ کے وسیلے سے اپنی ذات کے کوائف بہم پہنچانا چاہتا ہے۔ انشائیے کا موضوع وقف کی "میں" نہیں ہوتا مگر ایسا ہوتا تو خالص انشائیہ کسی ادب میں بھی پردوش نہ پاسکتا اور اس کی بڑی کا گرات آگے بڑھنے کی بجائے مانتیں پر ہی رک جاتا۔ حقیقت یہ ہے کہ انشائیہ میں شخصیت کی مورد مقصود بالذات ہمیں بلکہ محض ایک وسیلہ ہوتی ہے۔ موضوع کتاب ہی غیر اہم کیوں نہ ہو جب یہ مصنف کی شخصیت کے گہرا لمس سے آشنا ہوتا ہے تو خود بخود ایک انشائیہ میں ڈھل جاتا ہے۔ چنانچہ انشائیہ کے باطن سے کسی ادیب کی شخصیت کی بعض دلنواز جھلکیاں تو نظر آسکتی ہیں لیکن اس سے ادیب کی سوانح عمری مرتب نہیں ہو سکتی اور اس نے کہا جاتا ہے کہ کسی مصنف کے اندر جھانکنے کے لئے انشائیہ سے بہتر کوئی کھڑکی نہیں۔

ادب میں ادیب کی شخصیت کا مسئلہ بڑا اہم ہے اور ہر فن پارے میں اس کے خالق کا پرتو کسی نہ کسی صورت میں موجود ہوتا ہے۔ تاہم یہ بات قابل غور ہے کہ ادب کی دوسری اصناف میں شخصیت کا اظہار بلا واسطہ نہیں بلکہ بالواسطہ ہوتا ہے۔ بیشتر امدہ ہوں نے مصنف اظہار کو سخن کا پردہ قرار دیا ہے چنانچہ میر جیسے قلندر شاعر کو بھی اعتراف کرنا پڑا۔

کیا تھا عشق کو پردہ سخن کا سو آخر کو وہ ٹھہرا فن ہمارا

افسارہ اور ناول میں ادیب اپنے کیونکس کی حدود میں پابند ہے۔ شاعری میں ردیف، قافیہ، وزن اور بحر وغیرہ کی موجودگی فن کار پر ایسی پابندیاں عائد کر دیتی ہے جس سے اس کا تخلیقی اہمال کسی نہ کسی حد تک کم ہو جاتا ہے۔ پھر نظم کی ہیئت شاعر اور قاری کے درمیان ایک دبیز پردہ کھڑا کر دیتی ہے۔ بعض اوقات مصرعوں کی تعداد اور ارکان کی کمی بیشی بھی شاعر کے مستقیم اظہار میں رکاوٹ پیدا کرتی ہے اور وہ پوری تخلیقی سرگرمی کا مظاہرہ کرنے سے قاصر ہوتا ہے اور اس طرح فن پارے میں اس کی شخصیت کا پورا انعکاس نہیں ہو پاتا۔ اس کے برعکس انشائیہ ایک ایسی ننگی صنیعہ ادب ہے جو کسی واسطے سے پردے کو قبول نہیں کرتی یہ تمام رسمی پابندیوں سے آزاد ہے۔ پاسبان عقل کو واسطے پر چھوڑ کر وجود میں آتی ہے اور بعض اوقات موضوع کے حوالے سے ادیب کی شخصیت کے کچھ ایسے گوشوں کو بھی آشکار کر دیتی ہے جنہیں رسمی انداز میں لکھنا ممکن نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر یہ چند اقتباسات ملاحظہ ہوں جن میں انشائیہ نگاروں نے شخصیت کے بعض ایسے گوشوں کی نقاب کشائی کی ہے جنہیں کوئی عنوان نہیں دیا جاسکتا۔

”حضرت ش رخصت ہوئے تھے کہ میرے عزیز ترین دوست اور بزرگ

جناب س نے ٹیلی فون پر مجھے مبارک باد دی کہا: ”عزیز من! چالیسویں سالگرہ مبارک ہو! اب گویا تم نے ذہنی پختگی کے دور میں اپنا پہلا قدم رکھا۔“
 یسویں میں نے رکھ دیا اور سوچنے لگا کہ چار کتابیں دو نچھایک مکان اور لاتعداد دوست پیدا کرنے کے بعد بھی اگر میں اب تک ذہنی پختگی کے دور میں تھا تو آنے والے ذہنی پختگی کے ایام میں کیا ہوگا۔

”میری چالیسویں سالگرہ“ ڈاکٹر وزیر آغا

”نیم پلیٹ پڑھنا میری محبوب ترین ہابی ہے“ یہ بات جب میں نے ایک انٹرویو میں صاحب صدر سے کہی تو وہ ایک طنز آمیز کسی برب ذہن لاکر بولے: ”بھئی یہ تو کوئی ہابی نہیں...“ ان کا خیال تھا کہ یہ نیم پلیٹ پڑھنے کا شغل ایک غیر دانشندانہ اور احمقانہ فعل ہے۔ مگر میرا آج بھی یہ خیال ہے کہ اس سے بڑھ کر دلچسپ فکر انگیز اور مفید شغل اور کوئی نہیں کہ بغیر افراد کو ملے ہم ان کی شخصیت سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں ان کے شعور اور تحت الشعور میں تیراکی کی مشق کر سکتے ہیں اور ان کے محام میں جھانک سکتے ہیں۔

”نیم پلیٹ“ - جیل آذر۔

”چھڑی کی معیت میں مجھے اپنی غیر متوازن حالت سے چھٹکارا ملا ہے۔ اور یوں محسوس ہوا ہے جیسے میں کسی آشرم میں پہنچ گیا ہوں۔ یا میرا جواز کسی چھوٹی سی بندرگاہ پر ٹنگرا انداز ہونے کے بعد خراب ہو گیا ہے۔ یہی نہیں بلکہ چھڑی ہاتھ میں لیتے ہی مجھے اپنے اندر ایک عجیب سے جذبہ افتخار کی کلبلا ہٹ محسوس ہونے لگتی ہے۔ میں اپنے آپ کو سب سے الگ تھلگ اور جدا ایک اونچے سنگھاسن پر کھڑا پاتا ہوں اور کوئی شے مجھے ایک ذرہ دار تقریر کرنے پر اکساتی ہے“

”چھڑی“ مشتاق نمر۔

ان اقتباسات سے بظاہر یہ معلوم ہوتا ہے کہ محمول بالا الشائبہ نگاروں نے چالیسویں سالگرہ نیم پلیٹ اور

چھڑی جیسے غیر معروف موضوعات پر صرف اپنے عسوسات بیان کئے ہیں لیکن آپ نے یہ بھی عسوس کیا ہوگا کہ اس عمل میں انشائیہ نگار کی شخصیت کی کئی چھپی ہوئی پرستیں بھی عیاں ہو گئی ہیں۔ زندگی کی ان پرستوں کو ایک عالم آدمی کی زندگی میں عسوساً کوئی مقام حاصل نہیں ہوتا لیکن شخصیت سازی میں یہی غیر ہم پرستیں بڑا اہم کردار ادا کرتی ہیں اور اگر انشائیہ نگاران موضوعات پر اظہار خیال کرتے تو شاید یہ پہلو کبھی منظرِ عام پر نہ آتے۔ انشائیہ میں ادیب اپنی ذات کو جس حد تک وسیلہ بناتا ہے انشائیہ اس کی حد تک قاری کو خطہ ہیا کرتا ہے اور یوں قاری مصنف سے پیار ہی نہیں کرنے لگتا بلکہ اس کے تجربات کے انوکھے پن میں شریک بھی ہو جاتا ہے۔ ایک کامیاب انشائیہ نگار کی خوبی یہ ہے کہ وہ قاری کو اپنے عسوسات میں شریک کر کے اسے اپنا ہم خیال نہیں بلکہ ہم مجلس بنائے۔ انشائیہ نگار کے پاس نہ کہانی کا پلاٹ ہوتا ہے کہ وہ قاری کی توجہ اس میں جذب کرے نہ موسیقی سے برسرِ زریعہ اور قافیے کو سامع ان کے پراہنگ سحر میں گرفتار ہو جائے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ انشائیہ نگار قاری کو گرفت میں لینے کے لئے کوئی شب خون نہیں مانتا بلکہ صرف اپنے انوکھے اندازِ بیان سے اسے اپنے قریب لانے کی سعی کرتا ہے۔ اس لحاظ سے اس کا عمل مثبت اور سامنے کا ہے اور ہر اپنی کامیابی صرف شگفتگی اور تازگی کی بدولت حاصل کرتا ہے۔

انشائیہ کی بحث میں عسوساً شگفتگی کو طنز و مزاح کا مترادف تصور کر لیا جاتا ہے اور اس طرح انشائیہ اور طنز و مزاح کی حدود کو آپس میں گڈمڈ ہونے کا موقع مل جاتا ہے۔ مزاح دراصل ایک مضحک فعل اور طنز ایک سنجیدہ عمل ہے۔ انشائیہ ان دونوں عوامل سے فائدہ تو اٹھاتا ہے لیکن انہیں اپنے اصلی مزاج پر غالب نہیں آنے دیتا بلکہ انشائیہ ایک ایسا غیر رسمی فعل ہے جو سنجیدگی اور تضحیک دونوں کی تلاقی کر ڈالتا ہے۔ شخصیت کے حوالے سے بات کی جائے تو میں کہوں گا کہ طنز ارفع شخصیت کا، مزاح انفعالی شخصیت کا اور انشائیہ نسبتاً ہموار شخصیت کا عمل ہے۔

طنز میں ادیب ایک مصلح کا روپ اختیار کرتا ہے اور بقول وزیر آغا وہ فراز پر کھڑا ہو کر نشیب کی ہر چیز پر ایک استہزائی نظر ڈالتا ہے۔ مزاح میں ادیب استہزا اور ہیبت کڈائی کا خود نشانہ بنتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں وہ نشیب میں گر کر ناظر کے جذبہِ رحم کو بیدار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ بھی اس طرح کہ پہلے ناظر کے لبوں پر قہقہہ بیدار ہوتا ہے پھر دل کی کسی اندرونی گہرائی میں رحم کا جذبہ۔ انشائیہ میں ادیب ایک ہموار سطح پر ناظر کے دوش بدوش کھڑا ہو کر منظر سے تحصیلِ مسرت کرتا ہے اور اپنا ردِ عمل بھی اسی دواں انداز میں بیان کرتا جاتا ہے۔ مزید وضاحت کے لئے میں اس کی مثال کچھ میں تقطیع ہے ہونے کسی آدمی سے دوں گا۔ صنفِ مزاح میں کچھ نہیں تقطیع ہوا یہ آدمی خود مزاح نگار ہے جو پاس کھڑے ہو کر صاف ستھرے قاشائوں سے رحم کی جھیک مانگ رہا ہے۔

دوسری طرف طنز میں شاہکار کا کردار طنز نگار اور اکرنا ہے۔ اب کچھ ٹریڈ میں لکھنے سے ہوئے آدمی کی ہیئت کڑائی پر خود طنز نگار قہقہہ لگا رہا ہے اور اپنی صاف بدنی پر تفاخر کا اظہار بھی کر رہا ہے۔ ان دونوں کے برعکس انشائیہ نگار اس انبوه میں شریک ہے جو پگڈنڈی پر چلتے چلتے کچھ ٹریڈ میں لکھ گیا ہے۔ لیکن زہر خند یا مٹی کو جہنم دینے کی بجائے انشائیہ نگار اس کچھ ٹریڈ سے کتاب سرور کر رہا ہے اور اپنے ساتھیوں کو ایسی شگفتہ باتیں بتا رہا ہے جو اسے مٹی کی سونڈھی سونڈھی خوشبو سونگھتے۔ زمین کے لمس سے آشتا ہونے اور کچھ ٹریڈ کا ذائقہ چکھنے سے پہلے معلوم نہیں کہنے کا مقصد یہ ہے کہ طنز و مزاح میں زندگی کے ایک موجودہ زاویے پر مثبت یا منفی تبصرہ ہوتا ہے جبکہ انشائیہ اس موجودہ زاویے کی جہت ہی بدل ڈالتا ہے اور ناظر کو حقیقت معلوم سے ہٹ کر زندگی کے کچھ نامعلوم زاویوں سے آشتا کر ڈالتا ہے اور یہ پہلو اتنے انوکھے ہوتے ہیں کہ یہی ان کی دریافت پر مسرت اور سرخوشی کا ایک عجیب سا احساس ہونے لگتا ہے۔ اس تمام عمل میں انشائیہ نگار کا انداز پیش کش آنا و بستانا ہوتا ہے کہ قاری اس کے خلوص کو شبہ کی نگاہ سے نہیں دیکھ سکتا۔ بالفاظ دیگر انشائیہ ناٹش، تصنع، آرائش اور تکلف کی نسا کے برعکس دوستانہ اور غیر مکی اصول میں پروان چڑھتا ہے اور انشائیہ نگار اپنی ذات کی بارہ درمی کے سب دروازے کھل دیتا ہے اور زحرف صاف ستھری ہوا، منزہ چاند کی بانگھری ہوئی اجلی دھوپ کو ہی اندر آنے کی اجازت دیتا ہے بلکہ قاری کو بھی باہنوں میں باہیں ڈال کر اندر لے آتا ہے اسے اپنے ساتھ کھاٹ پر بٹھالیتا ہے اور دوٹی کے تمام پردے ہٹا کر ایک اچھے میزبان کی طرح زندگی کے ایسے موضوعات پر گفتگو شروع کر دیتا ہے جن میں نوار و مہمان کے لئے تازہ دم ہونے کا تمام سامان موجود ہے۔ اس تمام گفتگو میں اس کے پیش نظر صرف ایک ہی بات رہتی ہے کہ مہمان کو کوئی بات ناگوار نہ گزرے اور وہ اس کی باتوں سے بہجت کی کیفیت محسوس کر سکے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے لہجے میں درشتی کی بجائے عداوت اور سنگینی کی بجائے توازن ہوتا ہے اور اسی لئے بشیر انشائیہ نگار دل سے اظہار خیال کے لئے ایسے موضوعات کا انتخاب کیا ہے جن کا اندکھاپن قاری کو اولین نگاہ میں ہی اپنی طرف متوجہ کرے۔ مثال کے طور پر دیکھیں کی موت، ”رورجینیا دوفت“، ”برطانوی عجائب گھر کے کبوتر“، ”رچرڈ جیفیرین“، ”علیوں کی تعریف میں“، ”درا برٹ لینڈ“، ”طوطا پالنا“، ”ڈاکٹر وزیر آغا“، ”آتش دان کے پاس بیٹھ“، ”رہبر ہنٹ“، ”آئیس سریم کھانا“، ”مشتاق قمر“، ”تبا کو نوشی“، ”محمیل آذر“، ”بے ترتیبی“، ”عبادید صدیقی“ وغیرہ چند ایسے ہی دلچسپ عنوانات ہیں جنہیں پڑھتے ہی یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ مصنف ضرور کوئی نئی اور غیر رسمی بات کہنے والا ہے۔

جس طرح میزبان اپنے کسی دوست مہمان کے ساتھ تمام باتیں ایک ہی نشست میں ختم نہیں کر ڈالتا بلکہ بار بار زندہ صحبت باقی کے مصداق کچھ باتیں اگلی ملاقات پر بھی اٹھا رکھتا ہے۔ اسی طرح انشائیہ کی ایک خوبی یہ بھی ہے

کہ اس میں کسی باضابطہ تکمیل کا احساس نہیں ہوتا بلکہ ایک گونہ تشنگی باقی رہتی ہے۔ غزل کا ایک شعر ایک عمدہ نظم ایک اچھا افسانہ یا ایک اعلیٰ تنقیدی مضمون جس تکمیل کا متقاضی ہوتا ہے۔ انشائیہ کا مزاج اس کا روادار بھی نہیں۔ انشائیہ تو زندگی کے غیر مختتم کل میں سے صرف ایک ٹکڑے کو گرفت میں لیتا ہے اور اسے ایک ایسا شرابنا کر چھوڑ دیتا ہے جس سے زندگی کے بقیہ تمام حصے روشنی اور توانائی حاصل کر سکتے ہیں۔ انشائیہ ماضی اور حال سے شروع ہوتا ہے لیکن اپنی گرفت مستقبل پر رکھتا ہے اور اس لحاظ سے اس کی جہت منحنی نہیں بلکہ مستقیم ہے۔ اور یہ بجائے پیچھے یا دائیں بائیں جانے کے آگے کی طرف سفر کرتا ہے۔

ایک اور بات یہ ہے کہ انشائیہ غیر معمولی طوالت یا بجا تفصیلات کا متحمل نہیں ہوتا اسی لئے اس کے فنی تقاضوں میں عدم تکمیل کے ساتھ اختصار اور کفایت لفظی کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ عام طور پر صفحات کی تعداد سے اختصار یا طوالت کی پیمائش کی جاتی ہے لیکن بد قسمتی سے انشائیہ کے باب میں یہ پیمانہ بھی کارآمد ثابت نہیں ہوا۔ انشائیہ دو تین صفحات کا بھی ہو سکتا ہے جیسے لیکن کا ”سفر کے بارے میں“ جو صرف دو صفحات میں ہی سما گیا ہے اور پندرہ بیس صفحات کا بھی جیسے ہنری ڈیوڈ ”زندگی بغیر اصول کے“ جو باریک ٹاپ کے انیس صفحات پر محیط ہے۔ اردو میں ڈاکٹر وزیر آغا کا انشائیہ مختصر ہوتا ہے لیکن مشتاق قر کے ہاں نسبتاً طوالت کا رجحان ملتا ہے۔ انشائیہ چونکہ انوکھے پہلوؤں کو اجاگر کرتا ہے اس لئے اس میں الفاظ جتنے کم اور چنیدہ ہوں گے۔ انوکھے پہلو اتنی ہی زیادہ شدت سے ابھر س گئے طویل انشائیوں میں غیر ضروری تفصیلات کا درآنا لازمی ہے جو نہ صرف قاری کی گہرائی کو کم کر دیتے ہیں بلکہ اکثر اوقات انشائیہ کے بنیادی مفہوم پر بھی گرد ڈال دیتے ہیں۔ یہاں اس بات کا اظہار ضروری ہے کہ اختصار اور طوالت کے بارے میں کوئی قاعدہ یا قانون وضع نہیں کیا جاسکتا اور نہ ہی انشائیہ نگار کو مجبور کیا جاسکتا ہے کہ وہ موضوع کو صفحات کی ایک مخصوص تعداد کا پابند کرے۔ کچھ موضوعات ایسے ہوتے ہیں کہ چند صفحات کی گنجائش میں سما نہیں سکتے۔ اسی طرح بعض اوقات انشائیہ نگار کی شخصیت اتنی توانا ہوتی ہے کہ موضوع اس کے ساتھ مس کرتے ہی بے شمار نئے نقطوں کو جنم دے دیتا ہے۔ کہنے کا مقصد صرف یہ ہے کہ بجا طوالت انشائیہ کے مزاج کے معافی ہے۔ انشائیہ نگار موضوع کی مناسبت کو ملحوظ نظر رکھ کر ہی انشائیہ کے قد و قامت کا تعین کر سکتا ہے۔ جوہنی اس میں غیر ضروری باتیں درآئیں گی۔ انشائیہ کی شادابی اور ندرت ختم ہو جائے گی۔

ڈاکٹر جانسن نے جو خود بھی صنفِ اول کے انشائیہ نگار شمار ہوتے ہیں۔ انشائیہ کو ایک بے قاعدہ اور

غیر منظم کمپوزیشن قرار دیتے ہوئے اسے ناہضم مواد کا بے ترتیب ٹکڑا اور دانش کی ڈھیلی ڈھالی اختراع کہا ہے۔ انشائیہ کے بارے میں ڈاکٹر جانسن کی یہ تعریف بہت اہم شمار کی جاتی ہے اور انشائیہ کی ساری تنقید اسی تعریف کے گرد گھومتی ہے۔ اس کی ایک خوبی یہ ہے کہ ڈاکٹر جانسن نے انشائیہ کو مرقم کی پابندی سے مستثنیٰ قرار دے کر اسے نظرت کے بالکل قریب کر لیا ہے۔ شاید اسی لئے انگریزی کے ایک نقاد کا قول ہے کہ انشائیہ لکھنا اتنا ہی فطری ہے جتنا سانس لینا۔ تاہم اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ انشائیہ نگار کو بے پر کی اڑانے یا بے سرو پا باتیں کرنے کی کھلی چھٹی ہے۔ اظہار کی اس وسیع آزادی کے باوجود انشائیہ سائیٹ کی طرح ایک نازک صنف ہے اور مصنف کی ذرا سی بد احتیاطی سے اس کا سارا پیکر ڈول جاتا ہے۔ پھر انشائیہ میں ناہضم یا کچی باتوں کا اظہار بھی نہیں ہوتا اس کے پیکر میں صرف وہی باتیں سما سکتی ہیں۔ جو انشائیہ نگار کے لاشعور میں ساہا سال تک منہ بند سیپ کی طرح پڑی رہتی ہیں حتیٰ کہ تخلیق کا وہ لمحہ آ جاتا ہے جب انشائیہ نگار اس سمندر میں گہرا غوطہ لگاتا ہے اور اس کو ہرنا سفتہ کو بلا کر لیتا ہے۔ بقول رابرٹ لینڈ اچھا انشائیہ نگار ہر غوطے کے ساتھ ایک خزانہ ساتھ لاتا ہے لیکن ایک عام انشائیہ نگار بار بار کے غوطے کے باوجود خالی ہاتھ ہی لوٹ آتا ہے۔ شاید اسی لئے انشائیہ لکھنا آسان کام نہیں سمجھا جاتا۔

انشائیہ اس لحاظ سے ایک غیر مقصد کی صنفِ ادب ہے کہ یہ فرد کو عرفان کی کسی منزل سے ہم کن رکرنے کی دعوے دار نہیں لیکن اس لحاظ سے ضرور افادی ہے کہ یہ فرد کے ٹھکے ہوئے اعصاب کو سکون مہیا کرتی ہے۔ یہ زندگی کے اندھیرے میں ایک روشن جگہ کی طرح ہے جو منزل کی امید تو دلاتا ہے لیکن خود منزل نہیں بتاتا اس کا سب سے دلچسپ پہلو یہ ہے کہ انشائیہ بحیثیت ایک صنفِ ادب کے مقصدیت کا آلہ کار کبھی نہیں بن سکا۔ شاید یہی وجہ ہے کہ انشائیہ کو ان ممالک میں زیادہ فروغ ملا ہے جہاں ادب کو مقصد کے زیر نگین نہیں کیا جاتا۔ اور بعض ایسے ممالک میں جہاں ادب کو نظریاتی پر پگڑے کا ذریعہ بنایا جاتا ہے انشائیہ بالکل پسپ نہیں سکا۔ پاکستانی ادب کا جائزہ لیں تو احساس ہوگا کہ ترقی پسند تحریک سے متعلق کوئی ادیب بھی انشائیہ لکھنے پر قادر نہیں ہو سکا۔ بلکہ ان میں سے بیشتر کے ہاں تو انشائیہ کی پہچان کا ذوق بھی موجود نہیں اور کئی ایک ادیب آج بھی اپنے رسائل میں جو تخلیقات انشائیہ کے عنوان سے شائع کر رہے ہیں۔ وہ خالص مزاحیہ مضامین ہیں۔ میل خیال یہ ہے کہ اچھا انشائیہ ہر دور میں پیدا نہیں ہوتا۔ ایسے صرف اس دور میں پسپ سکتا ہے جبکہ ماحول اور حالات سے ایک شدید بے اطمینانی کا احساس پایا جائے۔ ڈاکٹر جانسن نے ٹیل کے

بارے میں لکھا ہے کہ وہ "غیر مطمئن عوام کی توجہ پٹانے کے لئے ایسے لکھتا ہے اور اس نے نثر میں غیر جارحانہ اور سرد رویے کی عکاسی کر کے سیاست کی پیدا کردہ گرمی کو معتدل بنانے کی کاوش کی ہے۔ اس زاویے سے برصغیر کو اس کے سیاسی اور سماجی بس منظر میں دیکھئے تو آزادی سے پہلے کا زمانہ شدید سیا کی تحریک اور لغو بازی کا زمانہ نظر آتا ہے، اس قسم کا ماحول انشائیہ کے لئے سازگار نہیں ہوتا۔ آزادی کے بعد فزونی معاشرے کی تعمیر و تشکیل میں مصروف ہو گیا اور اس دور میں اس نے نہ صرف آسودگی کے ایک خود ساختہ تصور کی پرورش کی بلکہ مستقبل کے بارے میں بھی اس نے بعض مافوق الحیال امیدوں کو پالا۔ اسے ماحول اور حالات سے بے اطمینانی کا احساس تو اس وقت ہوا جب اس کے آسودہ مستقبل کے تمام خواب چکن چور ہو گئے۔ اور سیاسی و معاشرتی مطلع ابراؤد ہو گیا۔ شاید یہی وقت تھا جب انشائیہ کی پیدائش عمل میں آ سکتی تھی چنانچہ اسی دور میں کیانی کی "سگفہ" اور غیر رسمی تقریریں ابھریں اور اسی زمانے میں اردو انشائیہ وجود میں آیا۔ جس نے زندگی کی نا آسودگی کم کرنے کے لئے ذہن کو تازہ خیالات کی آکسیجن بہم پہنچانے کا فریضہ قبول کیا۔ انگریزی ادب میں انشائیہ کی پرورش جن ادیبوں نے کی ہے ان میں سے زیادہ نامور ادیب مختلف اوقات میں اخبارات کے ساتھ متعلق رہے ہیں جو "ایڈیٹس" اور "چرٹس" "ٹیلیگراف" اور "پیکٹریٹر" میں باقاعدگی سے کالم لکھتے رہے۔ چارلس لیمن اور میزٹ کئی رسائل کے ساتھ متعلق رہے۔ رابرٹ یونٹ نے قریباً بیس سال تک "نیو سٹیکٹ مین" میں مختلف موضوعات پر اظہار خیال کیا ہے۔ "وڈ براؤن" "مارنگ ٹیلیگراف" کے ساتھ اور مارٹن "ٹاورز ویکلی" کے ساتھ متعلق تھے۔ کالین "بک مین" سے اور جیمز "تھریٹر" کو "لیس ڈیپس" سے ابھرے اور مقبول ہوئے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ ان ادیبوں کو محدود وقت میں اپنے کالم کی معینہ حدود میں کسی ایسے موضوع پر اظہار خیال کرنا پڑتا تھا جو عوامی دلچسپی کا حامل ہو اور سماجی اعتبار سے غیر مطمئن قاری کو لطافت اور مسرت کے چند لذت خیز لمحے مہیا کر سکے۔ ان پابندیوں کے باوجود ایڈیٹس "ٹیلیگراف" اور "لنڈون" وغیرہ نے ایسی بے مثال کامیابی حاصل کی کہ قارئین ان کے کالم کا انتظار ہمیشہ بے تابی سے کرنے لگے۔ گزشتہ ربع صدی کے دوران اردو صحافت میں کالم نگاری کو بہت فروغ حاصل ہوا ہے لیکن اخبارات کے صفحات سے ابھی تک کوئی انشائیہ نگار ابھر نہیں سکا۔ اس کی ایک وجہ شاید یہ ہے کہ انشائیہ نگاری کے لئے دھیمی مزاج شائستہ طبیعت، کشادہ ظرف اور بوتلموں شخصیت کی ضرورت ہوتی ہے اور اردو کالم نگاروں کے ہاں یہی چند چیزیں ملتا ہیں چند کالم نگاروں نے اپنا ایک حلقہ قرائت ضرور پیدا کیا ہے لیکن ابھی تک وہ کوئی مثبت اور دیرپا تاثر پیدا کرنے میں کامیاب

نہیں ہو سکے۔ اردو صحافت میں انتظار حسین کی ضلع جگت ابن انشا کا انکسار، ظہیر کا شمیری کی کھڑکھڑاہٹ -
 احمد بشیر کی تھلاہٹ اور ندیم کی رقت ان کے کالم کا امتیازی وصف بن چکی ہے۔ لیکن ان میں سے کوئی بھی طنز
 کی جرات مزاح کے پھکڑ پن اور ذاتیات کے منفی ردِ عمل سے بلند ہو کر انشاؔیہ کی شائستگی کو قبول نہیں کر سکا
 دوسری طرف پاکستان کی انگریزی صحافت میر، خالد حسن، ایچ جی اشرا اور مختار زین کے لڑا انشاؔیہ کا فطری مزاج
 موجود ہے لیکن انہوں نے اردو کو اظہار کا ذریعہ نہیں بنایا تاہم اردو انشاؔیہ ان کا انتظار مدت سے کر رہا ہے

کچھ انشائیے کے بارے میں

نظر صدیقی

انگریزی ادب میں لفظ ایسے سنجیدہ اور ہلکے پھلکے (LIGHT) دونوں قسم کے مضامین کے لئے استعمال ہوتا رہا ہے چنانچہ انگریزی (ESSAYS) کے ہر انتخابی مجموعے میں دونوں قسم کے مضامین نظر آتے ہیں۔ پھر بھی انگریزی میں جب کبھی اور جہاں کہیں ایسے کی تعریف یا اس کے تصور سے بحث ہوتی ہے وہاں عموماً LIGHT ESSAY ہی پیش نظر ہوتا ہے۔ نہ کہ علمی اور تنقیدی مقالہ۔ لیکن انگریزی میں LIGHT ESSAY کی ترکیب یا اصطلاح کہیں دیکھنے میں نہیں آتی۔ البتہ مجھے جے بی۔ پریٹلی پرائیو ریڈن کے ایک مضمون میں PERSONAL ESSAYS کی اصطلاح ضرور ملی۔ لفظ ایسے فرانسیسی زبان کا دینا ہے۔ عام طور پر ادب کی اس صنف کا موجد فرانسیسی ادیب مونتین مانا جاتا ہے۔ مونتین سے لے کر دور حاضر تک کے انشائیہ نگاروں اور انشائیہ پردازوں نے ایسے کے بارے میں جو کچھ کہا ہے اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس اصطلاح سے ان لوگوں کا مقصد علمی یا تنقیدی مضمون نہیں بلکہ LIGHT یا PERSONAL ESSAY رہا ہے۔ مثلاً مونتین نے اپنے مضامین کے بارے میں کہا تھا کہ میں جس کی تصویر کھینچتا ہوں وہ خود میں ہوں۔ ڈاکٹر جرنس نے ایسے کو دماغ کی آزاد ترین حالت (LOOSE SALLY OF MIND) قرار دیا تھا۔ ہنلی (HENLEY) نے اسے گفتاری ادب مگر دانلے ہے۔ روبرٹ لنڈ (ROBERT LYND) نے کہا ہے کہ ہم میں سے اکثر لوگ بہترین ایسے کو عام گفتگو کی بجائے نجی گفتگو سمجھتے ہیں "GREAT ESSAYS OF ALL NATIONS" کے مرتب ایف ایچ پریچرڈ نے اس صنف کے لئے (HOMELY AND UNPRE-TENTIOUS) کی صفات استعمال کی ہیں دور حاضر کے مشہور انگریزی انشائیہ نگار HILAIRE BELLOC کے انشائیوں کے مرتب جے۔ بی۔ مورٹن نے ایسے کی تعریف یوں کی ہے کہ ایسے نثر کا ایک ایسا چھوٹا سا ٹکڑا ہے جس میں

مصنف دنیا کے کسی بھی موضوع کے باب میں اپنی ذات کا اظہار کرتا ہے۔ آگے چل کر مورٹن لکھتا ہے کہ ایسے شدید طور پر ادب کی شخصی صنف ہے۔ لیکن ایسے کی اس تعریف و تصور کے باوجود انگریزی میں ESSAY کے بیشتر انتخابی مجموعے ایسے ہیں جو سنجیدہ علمی اور تنقیدی مضامین سے خالی نہیں۔ انگریزوں کی یہ لوجی میری سمجھ میں نہیں آتی کہ جب یہ قوم ایسے کی اصطلاح سے (PERSONAL یا LIGHT) مراد لیتی ہے تو ESSAY کے انتخابی مجموعوں میں علمی اور تنقیدی مضامین کیوں شامل کر لیتی ہے۔ روبرٹ نڈر جو دور حاضر کے ممتاز ترین انشائیہ نگاروں میں شمار کیا جاتا ہے اس نے انگریزی ادب میں صرف لیکن اور چارلس ایمب کے مضامین کو ایسے کی صنف میں کلاسکس کا درجہ دیا ہے ان دونوں کلاسکس ہوتے ہیں کیا شبہ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر ایسے کی معنی (PERSONAL ESSAY یا LIGHT) کے ہیں تو کیا لیکن کے ESSAY کو بھی LIGHT ESSAY کہہ سکتے ہیں۔ اس سوال کا جواب جو بھی ہو لیکن یہ واقعہ ہے کہ عام طور پر ESSAY کی اصطلاح سے PERSONAL ESSAYS مراد لئے جاتے ہیں اور ESSAYIST کسی شخص کو کہا جاتا ہے جو PERSONAL ESSAYS لکھتا ہے۔ اس پر میرا خیال ہے کہ ESSAYS انتخابی مجموعوں میں علمی تاریخی اور فلسفیانہ مضامین ہرگز شامل نہیں کرتے چاہئیں اور اس قسم کے مضامین لکھنے والوں کو انشائیہ نگاروں ESSAYISTS میں شمار کرتے کی بجائے انہیں ان کے موضوعات کے اعتبار سے نقاد، مورخ اور مفکر کہنا چاہئے۔

جیسا کہ ادب کی سطروں میں کہا گیا لفظ ایسے فرانسیسی زبان کی دین ہے اور عام طور پر ادب کی اس صنف کا موجد موتیس کو تسلیم کیا جاتا ہے جو سولہویں صدی کا ادیب تھا لیکن GREAT ESSAYS OF ALL NATIONS کے مرتب ایف ایچ پیرچرڈ موتیس کو اس صنف کا موجد نہیں مانتا اس کے نزدیک ایسے ادب کی قدیم ترین اصناف میں سے ہے اور اس میں شک نہیں کہ اس نے اپنی مذکورہ بالا کتاب میں دنیا کی ۲۶ زبانوں کے ادب سے جو ESSAYS منتخب کئے ہیں ان کے پیش نظر اس کا دعویٰ غلط نہیں۔ جہاں SERIOUS ESSAY کے ابتدائی نمونے اخلاقی اور صطوحی تھے وہیں ملنے والے LIGHT ESSAY کے ابتدائی نمونے اسطوح کے معاصر و متعلقہ تھیوفراستس THEOPRASTUS کے خاکوں (CHARACTERS) میں دیکھے جاسکتے ہیں۔

غرضیکہ ایسے کی اصطلاح علمی اور فکری مضمون کے معنی میں استعمال کی جائے یا انشائیہ کے معنی میں ہر صورت یہ کوئی نئی یا نو صنف ادب نہیں۔ بقول لیکن لفظ ایسے نیا ہے لیکن اس سے جو چیز مقصود ہے وہ پرانی ہے جہاں

تک انشائیے (PERSONAL ESSAY) کا تعلق ہے ادب کی یہ صنف اپنی پیدائش اور عمر کے لحاظ سے جس قدر بھی پرانی ہو لیکن میرا خیال ہے کہ اسے جو اہمیت اور مقبولیت بیسویں صدی میں حاصل ہوئی وہ پہلے کبھی نہ ہوئی ہوگی۔ انگریزی ادب میں اس کی مقبولیت کا بہترین دور بیسویں صدی کی تیسری دہائی تھا۔ اس زمانے میں ادب کی یہ صنف انگریزی صحافت کا لازمی جز بن گئی تھی۔ ہر اخبار کے درمیانی صفحات میں دو ایک انشائیے ضرور ہوتے جیسا کہ آئینہ براؤن نے لکھا ہے اخباروں کے بیچ میں جگہ پانے کی رعایت سے لوگ انشائیوں کو MIDDLES بھی کہنے لگے کتب فروشوں کی فہرستوں میں انشائیوں کے مجموعوں پر BELLES LETTRES کا لیبل لگا ہوتا۔ رفتہ رفتہ BELLES LETTRES کی اصطلاح حقارت آمیز اصطلاح بن گئی۔ قارئین کی نئی نسل انشائیوں کو جو زندگی کے لطف و لذت سے متعلق ذالی اعتراضات و اعتراضات پر مشتمل ہوتے تھے قدرے مصنوعی چیز تصور کرنے لگی۔ ادھر ایک مدت سے انگریزی ادب میں انشائیہ نگاری مقبول نہیں لیکن چونکہ انگریزی اور مغربی ادب کی اصناف و تحریکات انگریزی اور مغربی ادب میں عمر طبعی سے گزرنے کے بعد اردو ادب میں ظہور پذیر یا مقبول ہوتی ہیں اس لئے ادھر تین چار سال سے اردو ادب میں انشائیہ نگاری کا بانہ زار گرم ہے اس کا مطلب یہ نہیں کہ اردو ادب میں انشائیہ جدید ترین صنف ادب کی حیثیت رکھتا ہے یہاں میں اردو ادب میں انشائیہ نگاری کی تاریخ بیان کرنا نہیں چاہتا خصوصاً اس لئے کہ مجھے اردو ادب کی کسی بھی صنف کی تاریخ معلوم نہیں پھر بھی یہ دعویٰ کرنا شاید غلط نہ ہوگا کہ انیسویں صدی کے آخر میں مغرب کے اثر سے جن چیزوں کے ابتدائی نقوش اردو ادب میں ابھرے ان میں انشائیہ بھی ہے سرسید کا مصنون امید کی خوشی غشی سجاد حسین اور ادوہ تنج کے دوسرے قلمی معاونین کے مزاحیہ خاکے اردو میں انشائیہ نگاری کے پیش رو کہے جاسکتے ہیں۔ شرر لکھنوی، سجاد حیدر یلدرم، خواجہ حسن نظامی، مرزا فرحت اللہ بیگ، رشید احمد صدیقی، پطرس بخاری، شوکت تھانوی، کنہیا لال کپور، شیخ الرحمن، کرشن چندر، سعادت حسن منٹو، ابراہیم جلیس، امجد حسین ذریا، عال تمام ادیبوں کے یہاں اچھے اور قابل قدر انشائیے ملتے ہیں۔ انیسویں صدی کے آخر سے لے کر اس وقت تک اردو ادب میں انشائیہ نگاری کی کوئی باقاعدہ روایت ہو یا نہ ہو مگر اردو ادب میں اس صنف سے دل چسپی رکھنے والے اور اسے فروغ دینے کی کوشش کرنے والے ضرور نظر آتے ہیں۔ گزشتہ تین چار سال سے اردو انشائیہ نگاروں کے میدان میں کئی نئی صلاحیتیں کار فرما ہیں۔ ان میں سے بعض کے انشائیوں کے مجموعے بھی شائع ہو چکے ہیں لیکن ابھی ان کے متعلق کسی قسم کی رائے زنی قبل از وقت ہوگی۔

دنیا میں کوئی فن ایسا نہیں جس کی جامع اور مانع تعریف ایسا اوقات محال کی حد تک مشکل نہ مانی

گئی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ یہاں میں انشائیے کی کوئی تعریف پیش کرنے کے لئے تیار نہیں تو میرا جواب یہ ہو گا کہ انشائیہ ادب کی وہ صنف ہے جس میں حکمت سے لے کر حماقت تک اور حماقت سے لے کر حکمت تک کی ساری منزلیں طے کی جاتی ہیں یہ وہ صنف ادب ہے جس میں بے معنی باتوں میں معنی تلاش کئے جاتے ہیں اور بامعنی باتوں کی مہملیت اور مجہولیت اچاگر کی جاتی ہے یعنی SENSE میں NONSENSE اور NONSENSE میں SENSE ڈھونڈا جاتا ہے یہ وہ ادبی صنف ہے جس میں لکھنے والا غیر سنجیدہ ہوتے کے باوجود سنجیدہ ہوتا ہے اور سنجیدہ ہوتے کے باوجود غیر سنجیدہ یعنی بالفاظ غالب لکھنے والے کی پیچودی میں ہشیاری اور ہشیاری میں بے خودی پائی جاتی ہے۔ یہ ادب کی وہ صنف ہے جس میں کہیں سچ میں جھوٹ کی آمیزش ہوتی ہے اور کہیں جھوٹ میں سچ کی یہ وہ صنف ادب ہے جس میں نہ صرف اپنا نام اور دوسروں کی پگڑی اچھالی جاتی ہے بلکہ اپنی پگڑی اور دوسروں کے نام بھی یہ وہ صنف ادب ہے جس میں لکھنے والا نہ صرف دوسروں کی کمزوریوں پر ہنستا ہے بلکہ اپنی کمزوریوں پر دوسروں کو ہنسنے کا موقع دیتا ہے یہ وہ صنف ادب ہے جس میں تفریح اور تنقید ایک دوسرے سے لٹل کر نظر آتی ہیں اور بصیرت و طرافت ایک دوسرے کی سگی بہتیں معلوم ہوتی ہیں یہ وہ صنف ادب ہے جس میں عنوان اور نفس مضمون میں وہی نسبت ہے جو کھونٹی اور لباس میں ہے۔ یہ وہ صنف ادب ہے جس میں عنوان کا مضمون سے مربوط ہونا اتنا ضروری نہیں جتنا عنوان نگار کے مربوط ہونا ضروری ہے وہ صنف ادب ہے جس میں اسلوب کا دل نشیں ہونا اتنا ہی ضروری ہے یہ وہ صنف ادب ہے جس میں لکھنے والا کو من سنس اور کلچر سے اپنے ظاہری انحراف کے باوجود اس کی اشاعت میں حصہ لیتا ہے یہ وہ صنف ادب ہے جس میں حماقت کی باتیں کرنے کی اجازت ہے لیکن حماقت کی باتوں پر اکتفا کرنے کی اجازت ہرگز نہیں۔ دوسرے نقطوں میں یوں سمجھیے کہ یہ وہ صنف ادب ہے جس میں WHIM FANCY اور IDIOSYNCRACY ان تمام چیزوں کو راہ دی جاسکتی ہے لیکن جن چیزوں کی بنا پر کسی انشائیہ نگار کو اونچا رتبہ حاصل ہوتا ہے وہ IDIOSYNCRACY WHIM FANCY نہیں بلکہ زندگی اور انسانی فطرت پر وہ تنقید ہے جو دلوں کے گہرے مشاہدے اور مطالعے پر مبنی ہوتی ہے غالباً انشائیہ کے اسی پہلو پر زور دینے کے لئے ایف ایچ پریچرڈ نے کہا تھا کہ اگر آپ انشائیہ نگار کے مقصد کو سمجھتے ہیں تو خیر۔ اگر نہیں سمجھتے اور اس کے تسخر اور الفاظ کے ظاہری کھیل سے لطف اندوز ہونے پر اکتفا کر لیتے

ہیں تو اس میں نقصان آپ کا ہے۔

انشائیے کی تعریف کا مسئلہ افسانے یا ناول کی تعریف سے کچھ کم پیچیدہ نہیں۔ لیکن یہ پیچیدگی اس وقت رونما ہوتی ہے جب آپ انشائیے کی جامع اور نالغ تعریف پر مصر ہوں میرا خیال ہے کہ جس طرح افسانے اور ناول کی جامع اور نالغ تعریف آج تک متعین نہ ہو سکی اسی طرح شاید انشائیے کی جامع اور نالغ تعریف بھی متعین نہ ہو سکے گی پھر بھی لوگ افسانے اور ناول کی طرح انشائیے کو بھی بعض عام خصوصیات کی مدد سے پہچان لیں گے اور اسے پہچاننے میں کوئی دشواری محسوس نہ کریں گے۔

چونکہ انشائیے کی صنف ہمارے یہاں مغرب سے آئی ہے اس لئے بہتر تو یہ ہوتا کہ انشائیے کو سمجھنے کے لئے مغربی مصنفین ہی سے مدد لی جاتی لیکن یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ اگرچہ انگریزی ادب یا مغربی ادب میں انشائیہ ایک تکمیل یافتہ صنف ادب کی حیثیت رکھتا ہے پھر بھی جس طرح ناول افسانے اور ڈرامے کے فن پر وہاں کے ممتاز نقادوں اور فن کاروں سے بڑے اہم مضامین اور کتابیں لکھی ہیں اس طرح انشائیے کے فن پر مضامین کتابیں نہیں لکھی گئیں البتہ ESSAYS کے نہایت عمدہ انتخابی مجموعے ضرور شائع ہوتے رہے ہیں ان انتخابی مجموعوں کے مرتبین نے ESSAY کی تعریف میں جو کچھ لکھا ہے وہ ایسا اوقات صحیح ہونے کے باوجود الجھن CONFUSION سے خالی نہیں۔

الجھن یوں پیدا ہوتی ہے کہ اردو لفظ 'مضمون' کی طرح انگریزی لفظ ESSAY بڑا وسیع المعنی لفظ ہے۔ وسیع المعنی اس لحاظ سے کہ اس میں ESSAY کی تمام قسمیں شامل ہیں یہاں تک کہ PERSONAL ESSAY بھی جسے دوسرے لفظوں میں FAMILIAR ESSAY بھی کہتے ہیں۔ انگریزی زبان کے PERSONA ESSAY یا FAMILIAR ESSAY کا ذکر کرتے وقت عموماً ان اصطلاحات کی بجائے صرف ESSAY

یہ جانتے کے باوجود کہ ان مرتبین کی کوئی ادبی حیثیت نہیں اس مضمون میں انشائیے کے متعلق ان کی رائےوں سے خاصی بحث کی گئی ہے۔ اس کا جواز یہ ہے کہ اول تو انشائیے کے فن پر ممتاز و مستند انشائیہ نگاروں اور نقادوں کے مضامین اور کتابیں نہیں ملیں۔ دوسرے یہ کہ انشائیوں کے انتخابی مجموعوں کے مرتبین تخلیقی یا تنقیدی اہمیت سے محروم ہیں انہوں نے اپنی ANTHOLOGIES کی ترتیب کے سلسلے میں کم از کم ہزاروں انشائیوں کا مطالعہ کر لیا ہے اور اس فن کے متعلق بری پہلی رائے قائم کرنے کی کوشش تو کی ہے

ESSAY کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں اور "ایسے" کی تعریف کرتے وقت ANTHOLOGISTS صرف پرنسپل ایسے "کریٹیک نظر رکھتے ہیں مثلاً GREATESAYS OF ALL NATIONS کے مرتب ایف۔ ایچ پرچرڈ نے "ایسے" کے لئے سادہ اور غیر مصنوعی (HOMELY AND UNPRETENTIOUS) کی صفات استعمال کی ہیں۔ اسی طرح GREATESAYS دیکھ کر آج کل پاکستان میں عام طور پر دستیاب ہے) کے مرتب ہاروٹن پیٹرسن (جو کہ لیبیا لیونیورسٹی میں فلسفے کے معلم رہ چکے ہیں) نے "ایسے" کی تعریف یوں کی ہے۔

کم سے کم اس مجموعے کے لئے "ایسے" کا مطلب تحریر کا ایک ایسا چھوٹا سا (ایک سے بیس یا تیس صفحے تک) ٹکڑا ہوگا جس میں کسی بھی موضوع سے بحث کی گئی ہو مگر شخصی، غیر رسمی اور غیر مصنوعی انداز میں "ایسے" فکری (REFLECTIVE) ہوگا لیکن نتیجہ نہیں وہ فلسفے سے قریب ہوگا لیکن فلسفے کی طرح باتا وعدہ نہیں۔ اس میں ایک قسم کی ڈھالی وحدت ہوگی لیکن اس میں اکثر اصل موضوع سے مسرت بخش انحراف بھی ہوگا۔ وہ ہمیں مصنف کی رائے سے اتفاق کی ترغیب دے سکتا ہے لیکن وہ ہمیں اتفاق رائے پر مجبور نہ کرے گا۔ "ایسے اسٹ" چاہے اور جو کچھ بھی ہو وہ ہمارا دوست اور لفظوں کا فن کار ہوتا ہے۔ درحقیقت لفظ نے کہا تھا کہ اسے یہ ضرور جانا چاہیئے۔ اور یہ اولین شرط ہے کہ کس طرح لکھنا چاہیئے۔ یہی وجہ ہے کہ ESSAYISTS کو تراجم سے اتنا ہی نقصان پہنچتا ہے جتنا لیرک شاعروں کو۔

ظاہر ہے کہ پرچرڈ نے "ایسے" کے لئے جو صفات استعمال کی ہیں اور پیٹرسن نے "ایسے" کی جو تعریف کی ہے اس کا اطلاق صرف پرنسپل ایسے "پر ہو سکتا ہے۔ لیکن ان دونوں کے انتخابی مجموعے مختلف قسم کے ESSAYS پر مشتمل ہیں مثلاً ان دونوں کے مجموعوں میں بعض مشہور تنقیدی مضامین بھی شامل ہیں۔ اینتھولوژیسٹس کی اسی عادت کے پیش نظر میں نے "شہرت کی خاطر" کے دیباچے میں لکھا تھا کہ

انگریزوں کی یہ بولالچی میری سمجھ میں نہیں آتی کہ جب یہ قوم "ایسے" کی اصطلاح سے لاشٹ یا پرنسپل ایسے مراد لیتی ہے تو ایسے کے انتخابی مجموعوں میں علمی اور تنقیدی مضامین کیوں شامل کر لیتی ہے۔ رابرٹ لنڈ جو دور حاضر کے ممتاز انٹیلیجنٹ نگار ہیں میں شمار کیا جاتا ہے اس نے انگریزی ادب میں صرف لیکن اور میب کے مضامین کو "ایسے" کی صنف میں کلاسکس ہونے میں کیا شبہ، لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ اگر "ایسے"

کے معنی لائٹ پرنٹ ایسے کے ہیں تو کیا لیکن کے ایسیز کو بھی لائٹ یا پرنٹ ایسے کہہ سکتے ہیں۔
 جہاں روپرٹ لائٹ نے ایک ہی سانس میں لیکن اور لیپ کو ایسے کی صنف کا کلاسک قرار دے
 کر ایسے اور پرنٹ ایسے کے تصورات کو گڈ مذکور دیا ہے وہاں پر ٹچر ڈیوٹے ایسے کے معانی
 میں ایک نئی اچھنی یوں پیدا کر دی ہے کہ اس نے اپنے انتخابی مجموعے میں افسانہ ناول اور خود نوشت
 سوانح عمری کے بعض حصوں کو بھی شامل کر لیا ہے۔ مثلاً اس کے مجموعے میں بروکشیو کی کتاب ڈیکا میر و
 سروائیو کے ناول ڈون کوئز وٹ اور گیسٹ کی خود نوشت سوانح عمری کے بعض حصے شامل ہیں آنا ہی نہیں
 بلکہ "ایسے" کے نام سے اس کتاب میں بعض ادیبوں کے متفرق انوال و نصائح بھی درج کر دیئے گئے ہیں
 ایسی صورت میں یہ سمجھنا مشکل ہی نہیں محال ہو جاتا ہے کہ "ایسے" کیا ہے اور کیا نہیں۔

اس وقت تک ایسیز کے جو انتخابی مجموعے میری نظر سے گزرے ہیں ان میں سے صرف ایک مجموعہ
 TYPES OF ESSAYS ایسا ہے جس کی تمہید میں "ایسے" کی مختلف قسموں کی بحث کی گئی ہے اور
 ان قسموں کے اعتبار سے مختلف عنوانات کے تحت فہرست اور کتاب و نون میں مضامین درج کئے گئے ہیں۔ اس مجموعے کا مرتب
 ایک امریکی جنرل ہے ہیڈرک ہے اگرچہ اس نے "ایسے" کی چھ قسمیں گنائی ہیں (۱) شخصی مضمون (۲) بیانیہ مضمون
 (۳) کرداری خاکہ (۴) تنقیدی مضمون (۵) ادارتی مضمون یعنی ایڈیٹوریل اور (۶) فکری مضمون
 اور ان میں سے ہر ایک کی امتیازی خصوصیات پر روشنی ڈالی ہے پھر بھی اس نے "ایسے" کیا ہے سے
 بحث کرتے ہوئے "ایسے" کی ایک عام تعریف بھی پیش کر دی ہے جو حسب ذیل ہے۔

ایسے کی خصوصیات کا خلاصہ پیش کرتے ہوئے ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ نثر کا ایک چھوٹا سا ٹکڑا ہے
 جو اپنے موضوع سے مکمل اور منطقی طور پر بحث نہیں کرتا بلکہ جو موضوع کے متعلق مصنف کے خیالات
 کو ظاہر کرتا ہے۔ خیالات جو سنجیدہ ہو بھی سکتے ہیں اور نہیں لیکن جن کے اظہار میں بڑی صناعی سے کام
 لیا جاتا ہے۔ عام طور پر یہ مصنف کی شخصیت کا کسی نہ کسی حد تک انکشاف کرتا ہے اور اس لحاظ سے
 یہ شاعری میں لیرک سے مشابہ ہے۔

ظاہر ہے کہ ایسے کی تعریف "ایسے" کی تمام قسموں پر حاوی نہیں ہے۔ یہاں ہیڈرک نے بھی وہی
 غلطی کی ہے جو دوسرے انتھولوجسٹس سے ہوتی آئی ہے۔ یعنی دوسرے انتھولوجسٹس کی طرح ہیڈرک
 نے بھی "ایسے" کی تعریف کرتے وقت صرف "پرنٹ ایسے" کو پیش نظر رکھا یا "ایسے" کی ایسی تعریف کی جس

کا صحیح اور مکمل اطلاق صرف 'پرنسپل ایسے' پر ہو سکتا ہے۔

'ایسے' اور 'پرنسپل ایسے' میں فرق نہ کرنے کی عادت انسائیکلو پیڈیا یا بری ٹینیکا تک میں پائی جاتی ہے۔ اس میں ایسے کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے،

ادب کی ایک صنف کی حیثیت سے 'ایسے' اوسط لمبائی کا ایک ایسا مضمون ہے جو عموماً متر میں ہوتا ہے اور جس میں سہل اور سرسری انداز میں کسی موضوع سے اور پیچ پوچھے تو صرف اس موضوع سے بحث کی جاتی ہے جو لکھنے والے کو متاثر کرتا ہے۔

شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ 'ایسے' کی یہ تعریف دراصل 'پرنسپل ایسے' کی تعریف ہے اور بڑی کارآمد تعریف ہے۔ لیکن انسائیکلو پیڈیا یا بری ٹینیکا نے اپنے 'کو ایسے' اور 'پرنسپل ایسے' کے جھگڑے میں پڑتے ہی نہیں دیا اس میں ہر جگہ 'ایسے' کا لفظ استعمال کیا گیا ہے 'ایسے' کے تدبیر کی ارتقا پر روشنی ڈالتے ہوئے بتا دیا گیا ہے کہ بعض لکھنے والوں کے ایسے شخصی ہیں مثلاً موتیں، بیب اور اسٹیوٹن کے ایسے۔ اور بعض کے ایسے بالکل غیر شخصی ہیں مثلاً میکولے کے ایسے، میکولے کے ہاتھوں 'ایسے' کی حیثیت اعتراف یا خود نوشت سوانح عمری کی نہیں رہتی۔ اس کے یہاں 'ایسے' بالکل غیر شخصی ادبی، تاریخی اور نسائی (CONTRAVARSIAL) بن جاتا ہے۔

پر ٹچر ڈ لکھتا ہے کہ بیب کے چاہتے والوں کا دعویٰ یہ ہے کہ میکولے ایسے اسٹ نہیں تھا اور میکولے کے حامیوں کا اعلان یہ ہے کہ بیب محض فضول باتیں کرتے والا تھا۔ نقطہ نظر کے اس تضاد کو حل کرنے کی کوشش کرتے ہوئے پر ٹچر ڈ لکھتا ہے کہ 'عجیب بات ہے کہ جو نقاد مختصر قساؤں میں طریق کار کے وسیع ترین اختلاف کو رد کرتے ہیں اور اس بات کو بخوشی مانتے ہیں کہ ناول نگار خارجی اور داخلی دونوں طریقوں سے کام لے سکتا ہے وہ ایسے اسٹ کے یہاں ایک سخت گیرانہ یکسانیت پر اصرار کرتے نظر آتے ہیں۔

میرے خیال میں بیب اور میکولے کے ایسے کو 'ایسے' کی دو قسمیں سمجھنا یا ان کے ایسے کو داخلی اور خارجی طریقوں کا نمائندہ قرار دینا کافی نہیں حقیقت یہ ہے کہ پرنسپل ایسے اور پرنسپل ایسے دوسرے صرف ایسے کہنا کافی ہوگا 'ایسے' کی دو قسمیں نہیں بلکہ ادب کی دو الگ الگ صنفیں ہیں جن میں ظاہری ہیئت کے سوا اور کوئی چیز مشترک نہیں۔ بعض اوقات ان دونوں کی انفرادی حیثیت پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ دوسرے مغزوں میں اس بات کو یوں سمجھئے کہ ایک ہی موضوع پر ایسے بھی لکھا جاسکتا ہے اور پرنسپل ایسے بھی

جو چیز ایسے، اور پرسنل ایسے کے درمیان بنیادی فرق پیدا کرتی ہے وہ موضوع کی طرف لکھنے والے کا انداز نظر ہے۔ ایسے، لکھنے والا اپنے موضوع کو سنجیدہ اور ذمہ دارانہ نظر سے دیکھتا ہے اور موضوع سے متعلق مواد کو منطقی ترتیب و تسلسل کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اس کا مقصد اپنی شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ زیر بحث مسئلے کا تصفیہ ہوتا ہے۔ پرسنل ایسے کا مصنف اپنے موضوع پر سہل اور سرسری انداز میں اظہار خیال کرتا ہے۔ اس کا مقصد اپنی تفریح سے لے کر دوسروں پر تنقید تک سبھی کچھ ہو سکتا ہے لیکن وہ اپنے موضوع پر عالمانہ یا فلسفیانہ یا مورخانہ انداز میں مضمون لکھنے کی کوشش ہرگز نہیں کرتا۔ ایسے، عموماً سنجیدہ اور اہم موضوع پر لکھا جاتا ہے۔ پرسنل ایسے بالکل غیر سنجیدہ اور غیر اہم موضوع پر بھی لکھا جاسکتا ہے۔ مثلاً

- (1) ON RUNNING AFTER ONE'S HAT BY G. K. CHESTERTON
- (2) A DEFENCE OF NONSENCE BY G. K. CHESTERTON
- (3) ON GETTING UP ON GOLD MORNING BY LEIGHT HUNT
- (4) AN APOLOGY FOR IDLERS BY R. L. STEVENSON
- (5) ARE THE ANGELS WOMEN? BY JAN NERUDA
- (6) THE PLEASURES OF DILATORINESS BY ROBERT LYND

جیسا کہ ان عنوانات سے ظاہر ہے بعض ادوات پرسنل ایسے کی عدم سنجیدگی عنوان سے ہی شروع ہو جاتی ہے اور اگر عنوان سنجیدہ ہو جب بھی پرسنل ایسے میں کسی نہ کسی حد تک عدم سنجیدگی اور غیر ذمہ داری یعنی لاپرواہی کی فضا ضرور پائی جاتی ہے۔

انسائیکلو پیڈیا یا بری ٹینیکا ایسے کے تدریجی ارتقا پر روشنی ڈالتے ہوئے کہتا ہے کہ انیسویں صدی میں ادب کی اس صنف کو تنقید کے لئے بھی استعمال کیا گیا لیکن تنقیدی مضمون ایسی کرٹیکل ایسے کا تعلق ایسے سے اتنا نہیں جتنا کرٹیکل سٹم سے ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ تنقیدی مضمون لکھنے والا

ESSAYIST اتنا نہیں جتنا کہ وہ CRITIC ہے اگر تنقید مضمون لکھنے والوں کو ESSAYISTS میں شمار کرتے کی بجائے نقادوں میں شمار کرنا بہتر ہے تو پھر انسائیکلو پیڈیا میکرون کے کرٹیکل اسٹ کے کہنے کی بجائے

اس کے مضامین کی نوعیت کے اعتبار سے اس کو نقاد یا مورخ کیوں نہیں کہتا؟

مجھے ایسا لگتا ہے کہ جب تک لفظ 'ایسے' کو پرسنل ایسے یا FAMILIAR ایسے کے معنی تک محدود نہیں کیا جائے گا اس وقت تک ایسے کی ابتدا در ارتقا سے بحث کرنے والے چاہے وہ انسائیکلو پیڈیا بری ٹینیکا کے قلمی معاون ہی کیوں نہ ہوں وہ خود بھی الجھن کا شکار رہیں گے اور دوسروں کو بھی الجھن میں ڈالتے رہیں گے۔

یہاں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ اگر لفظ 'ایسے' کو صرف پرسنل ایسے کے معنی میں استعمال کیا جائے تو 'ایسے' کی اور قسموں کو کن الفاظ سے ظاہر کیا جائے گا اس کا ایک جواب تو یہ ہے کہ 'ایسے' کی اور قسموں کو آرٹیکل اور پیپر جیسے الفاظ سے ظاہر کیا جاسکتا ہے۔ دوسری صورت یہ ہے کہ 'ایسے' کی اور قسموں کو ظاہر کرتے کیلئے موضوعات کے اعتبار سے کوئی صفت استعمال کی جائے مثلاً کریٹیکل ایسے، ہسٹوریکل ایسے، فلورسٹیکل ایسے اور اس قسم کے ایسز رکھنے والوں کو ایسے اسٹ کہتے کی بجائے نقاد، مورخ اور مفکر کہا جائے۔ جب تک ایسے اسٹ کی اصطلاح صرف پرسنل ایسز رکھنے والوں کے لئے مخصوص نہ ہوگی اور ایسز کے انتہائی مجموعوں میں علمی، تنقیدی، تاریخی اور فلسفیانہ مضامین شامل کئے جاتے رہیں گے ایسے اور پرسنل ایسے کے تصورات میں خلط ملط ہوتا رہے گا اور یہ بات کبھی واضح نہ ہوگی کہ آپ کس کو ایسے اسٹ کہہ کر اسے کس قسم کا رکھتے والا ظاہر کرنا چاہتے ہیں۔ آیا تنقیدی مضامین کا رکھنے والا یا تاریخی مضامین کا یا پرسنل ایسز کا؟

میں ادبی اصطلاحات کے متعین مفہوم پر اس لئے زور دے رہا ہوں کہ ساری الجھنیں متعین مفہوم کے نہ ہوتے سے ہی پیدا ہوتی ہیں۔ یہاں پہنچ کر اس بات کی بھی وضاحت کر لینا ضروری ہے کہ اردو میں ایسے اور پرسنل ایسے کے لئے کون سی اصطلاحات رائج ہیں۔ جیسا کہ سب لوگوں کو معلوم ہے اس وقت اردو ادب میں مضمون اور انشائیہ کی اصطلاحات عام طور پر استعمال ہو رہی ہیں اب سوال یہ ہے کہ مضمون اور انشائیہ میں کوئی فرق ہے یا نہیں اور اگر ہے تو انشائیہ کی اصطلاح مضمون کی کون سی قسم کی نمائندگی کرتی ہے ذاتی طور پر میں انشائیہ کو ایسے کا نہیں بلکہ پرسنل ایسے کا مترادف سمجھتا ہوں ہیڈرک سے پرسنل ایسے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھا ہے کہ ایسے مضمون جن پہلا مقصد تفریح یا طبع کا سامان بہم پہنچانا اور مصنف کی شخصیت کا انکشاف کرنا ہے پرسنل ایسز کہے جاتے ہیں ہیڈرک نے نزدیک فرانسیسی ادیب مونتین پہلا شخص تھا جس نے اس قسم کے مضامین لکھے لیکن اس کے زمانے میں پرسنل

ایسے کی اصطلاح وجود میں نہیں آئی تھی۔ اس سے پہلے خود لفظ ایسے بھی ادبی اصطلاح کے طور پر استعمال نہیں ہوا تھا۔ مونٹین نے اپنے پرسنل ایسے کو ایسے قرار دیا۔ آج جب ہم پرسنل ایسے یا انشائیے کی اصطلاح استعمال کرتے ہیں تو ہمارے ذہن میں نہ صرف ایسے مضمون کا خیال آتا ہے جس میں لکھنے والے کی شخصیت عکس رہے ہو بلکہ جو سنجیدہ ہونے کی بجائے ہلکا پھلکا ہو۔ لیکن مونٹین کے مضامین انشائیے کے اس تصور پر پورے نہیں اترتے۔ اس کے مضامین میں وہ گہری سنجیدگی تو یقیناً نہیں ہے جو بیکن اور ڈاکنز جوئنس کے یہاں پائی جاتی ہے لیکن اس کے یہاں وہ LIGHTNESS بھی نہیں ہے جس کی توقع انشائیے سے ضرور ہوتی ہے اور جو مونٹین کے بعد کے انشائیہ نگاروں میں عام طور پر پائی جاتی ہے۔ مونٹین کے مضامین یا انشائیے شخصی میلانات و عادات کے ذکر سے پرہیز ہونے کے باوجود شروع سے آخر تک سنجیدہ نظر آتے ہیں۔ اس کے یہاں طنز یا مزاح تقریباً نہ ہونے کے برابر ہے اگرچہ وہ ہر جگہ اپنے عنوان کا پابند نہیں رہتا پھر بھی منطق اور معقولیت کا دامن کہیں ہاتھ سے جانے نہیں دیتا۔ یوں تو اس کے لکھنے کے انداز میں عالمانہ مردوضیت اور مفکرانہ وقار کی بجائے بڑی حد تک گفتاری شان پائی جاتی ہے لیکن اس کے خیالات گہرے تفکر اور تجربات کے آئینہ دار ہوتے ہیں اور اس کا لہجہ ہمیشہ سنجیدہ ہوتا ہے مونٹین کے انشائیوں (PERSONAL ESSAYS) کو اگر کوئی چیز مضامین (ESSAYS) ہونے سے بچاتی ہے تو وہ ان انشائیوں میں انکشاف ذات کا عمل ہے اور اس۔ اس خصوصیت سے قطع نظر مونٹین کے انشائیوں اور بیکن اور جوئنس کے مضامین میں مجھے کوئی خاص فرق نظر نہیں آتا۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ مونٹین جو انشائیوں کا کلاسک ہے اس کلاسک کو سامنے رکھ کر انشائیے کا کون سا تصور قائم کیا جاسکتا ہے۔ میرے خیال میں مونٹین کے انشائیوں سے انشائیے کا جو تصور اخذ کیا جاسکتا ہے۔ وہ یہ ہے کہ انشائیے اس مضمون کو کہتے ہیں جس میں مصنف کی شخصیت کا عکس نمایاں ہو لیکن انشائیہ مصنف کے شخصی میلانات و عادات کا ترجمان ہونے کے باوجود عام زندگی سے مستقل کلیات و مشاہدات کا حامل ہو سکتا ہے۔ مونٹین کے یہاں انشائیہ تفریح و تفسن کا ذریعہ نہیں بلکہ اپنے اور دوسروں کے تاثرات و تجربات کے تقابل کا ایک وسیلہ ہے اور اس تقابل کے مہارے زندگی کے حقائق و بصائر تک پہنچنے کی کوشش۔ جہاں تک انشائیے میں اختصار اور طوالت کا تعلق ہے وہ اس معاملے میں کسی اصول کا پابند نہیں۔ یہ اس کی مرضی اور موڈ پر ہے کہ جس موضوع پر بحثنا چاہے لکھے۔ اس کے بعض انشائیے بہت مختصر (ایک صفحے سے زیادہ نہیں) ہیں لیکن زیادہ تر بہت طویل۔ مثلاً اس کا ایک انشائیہ کنائی سائز کے ۳۵ صفحے

پر مشتمل ہے۔

پر پھر ڈکھتا ہے کہ اپنے زمانے سے لے کر آج تک موتین نے ادب کو جس حد تک متاثر کیا ہے اس کا صحیح اندازہ کرنا ممکن نہیں! یہ واقعہ ہے کہ موتین سے نہ صرف فرانسیسی زبان کے ادیب بلکہ نہ جانے کتنی ہی زبانوں کے ادیب متاثر ہوئے ہیں۔ انگریزی ادیبوں میں بیکن، لیپ، ہیزلٹ اور اسٹیونس نے اس کے مضامین پڑھے اور اس کے اثرات کا اعتراف کیا۔ لیکن موتین کے برعکس انگریزی کے انشائیہ نگار محض شخصی نہیں ہوتے ان کے یہاں وہ شوقی اور شگفتگی بھی ملتی ہے جو موتین کی سنجیدگی کے منافی ہے۔ سنجیدگی صرف موتین کی خصوصیت نہیں بلکہ فرانسیسی ذہن کا عام خاصہ ہے۔ بقول پیر پٹرڈیہ صحیح ہے کہ فرانسیسی زبان میں ایسے نے انگریزی ایسے کی یہ نسبت زیادہ سنجیدہ رخ اختیار کر لیا ہے فرانسیسی ادیب شاذ و نادر ہی اپنے کلمے تکلف ہوتے دیتا ہے وہ اس بات کو کبھی نہیں بھولتا کہ وہ ایک سنجیدہ اور ذی عقل ہستی ہے، اگرچہ انساٹیکلو پیڈیا بری ٹینیکا نے لیپ اور اسٹیونس کو موتین کی روایت کے علم برداروں میں شمار کیا ہے اور ایسا کرنا اس حد تک صحیح بھی ہے کہ موتین کی طرح لیپ اور اسٹیونس کے انشائیوں میں بھی شخصی عنصر بہت نمایاں ہے لیکن مجھے انگریزی کے انشائیہ نگاروں میں جو شخص موتین سے زیادہ قریب نظر آتا ہے وہ ہیزلٹ ہے۔ ہیزلٹ کے زیادہ تر انشائے موتین کے انشائیوں کی طرح انکشاف ذات کے بادیوں لائٹ نہیں ہوتے بعض انشائے تو عثمان کی نیم سنجیدگی یا عدم سنجیدگی کے بادیوں سنجیدہ ہیں مثلاً

ON THE IGNORANCE OF THE

ON DISAGREEABLE PEOPLE (1) LEARNED

منظرہ مشاہدے کی وہی درجہ جاری و ساری نظر آتی ہے جو موتین کے یہاں پائی جاتی ہے۔ موتین ہی کی طرح ہیزلٹ کے انشائے بھی خواصے طویل ہوتے ہیں اور ان کا بھی سنجیدہ ہوتا ہے ایسا اس کے یہاں انکشاف

فات کا عمل اتنا نمایاں نہیں ہے جتنا موتین کے یہاں۔ انشائے کی آواز دردی اور بے تکلفی اگر ہیزلٹ کے

کسی انشائے میں پورے طور پر جلوہ گر ہے تو صرف ON GOING A JOURNEY میں غالباً ہیں اس

کا بہترین انشائیہ ہے اور انشائیوں کے ہر انشائیہ مجموعے میں اسے نہ صرف جگہ دی جاتی ہے بلکہ ہیزلٹ کے نمائندہ

انشائیوں میں سرفہرست رکھا جاتا ہے لیکن موتین اور ہیزلٹ کو پڑھتے وقت مجھے اثر یہ محسوس ہوا ہے کہ ان دونوں

کے یہاں انشائیہ نگاری اور مصنفین نگاری کی سرحدیں ایک دوسرے سے مل گئی ہیں یا یہ کہ ان کے یہاں مصنفین نگار

بسا اوقات انشائیہ نگار پر غالب آ جاتا ہے۔ ان کے برعکس لیپ، اسٹیونس، کوکس، چسٹرن، ہیلٹن، ٹریل

روبرٹ لنڈ وغیرہ خاص انشائیہ نگار ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا انشائیے کی جن خصوصیات پر زور دیتے رہے ہیں۔ ان کے اعتبار سے میرے خیال میں روبرٹ لنڈ انشائیے کے نثر کا بہترین نمائندہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کے تقریباً تمام انشائیے سادہ مختصر دل چپ شخصی اور ہلکے پھلکے ہوتے ہیں۔ لیکن اس بات پر اصرار کرنا مناسب نہ ہوگا کہ ہر اچھے انشائیے کو روبرٹ لنڈ کے انشائیوں سے مشابہ ہونا چاہیے ادب میں کوئی غار مولانا کبھی چلا، نہ چل سکتا ہے۔ ہر ذہن فن کار نہ صرف اپنی منزل آپ ہوتا ہے بلکہ اپنا راستہ بھی۔ پھر بھی یہ طے کرتا ہے کہ انشائیے کی بنیادی خصوصیات کیا ہیں۔ سادگی؟ اختصار؟ دل چسپی؟ امکشاف ذات؟ یا اس کا ہلکا پھلکا ہونا؟ یہ سب کچھ یان میں سے کچھ بھی نہیں؟ اگر اس کا پتہ نہ چل سکے کہ انشائیہ کیا ہے تو کم از کم یہ تو معلوم ہو جائے کہ انشائیہ کیا نہیں ہے۔

ڈاکٹر وزیر آغا نے انشائیے کے شخصی ہونے پر بہت زیادہ زور دیا ہے۔ انشائیے یا پرتل ایسے کی تعریف میں مغربی ادیبوں نے جو کچھ کہا ہے اس سے بھی یہی ظاہر ہوتا ہے کہ انشائیے میں شخصی عنصر کی موجودگی لازمی ہے۔ اسی لئے بعض مغربی ادیبوں نے انشائیے کو لیرک سے مشابہ قرار دیا ہے یہاں قدرتی طور پر یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ انشائیے کا شخصی ہونا کیا معنی رکھتا ہے؟ ایک لحاظ سے تو سارا ادب ہی شخصی ہے کیونکہ وہ کسی نہ کسی حد تک لکھنے والے کی شخصیت کی غمازی کرتا ہے یہاں تک کہ ناول اور ڈرامے جسے غیر شخصی اور خارجی اصناف ادب میں بھی مصنف کی شخصیت کہیں نہ کہیں سے چھانک رہی ہوتی ہے۔ پھر انشائیے کے شخصی ہونے پر اصرار کیا معنی؟ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں انشائیے کا شخصی ہونا اور اصناف ادب کے شخصی ہونے سے قدرے مختلف معنی رکھتا ہے اور اصناف ادب میں مصنف بحیثیت مصنف نظر آتا ہے اور انشائیے میں بحیثیت شخصی۔ اسی لئے میز لٹ نے نثریت کا تعریف کرتے ہوئے لکھا تھا کہ اس میں ایک ادیب کی حیثیت سے وہ کچھ کہنے کی جرأت تھی جو وہ ایک انسان کی حیثیت سے غموں کرتا تھا، ناول، افسانے اور ڈرامے میں ادیب کی شخصیت کا وہی حصہ نظر آتا ہے جو اس کے ذہن و فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ ناول، افسانے اور ڈرامے کے کردار مختلف مسائل پر مصنف کے سوچے سمجھے ہوئے خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ لیکن انشائیے میں لکھنے والے کی شخصیت کا وہ حصہ منکس ہوتا ہے جو اس کے خیالات و تقریرات سے آنا تعلق نہیں رکھتا جتنا اس کے نظری میلانات اور تحت الشعوری محرکات (IMPULSES) سے۔ انشائیے میں اگر اجازت ہو تو عرض کر دوں، والے پر تکلف ماحول کی بجائے "اماں یا رستو بھی" والی جے کلفانہ فضا پائی جاتی ہے۔ انشائیہ لکھنے کے لئے ضروری ہے کہ دل پر سے عقل کی پاسبانی اٹھ جائے یا اٹھالی جائے انشائیہ

میں انشائیہ نگار اپنی ان خواہشات و خیالات اور عادات و اطوار کا بھی اعتراف کر جاتا ہے جن کا اظہار تقریباً
دستور ہی کی صحبت میں ممکن ہے یا شاید وہاں بھی نہیں۔ انشائیے کے شخصی ہونے کے ایک معنی تو یہ ہونے
تھا کہ انشائیے میں شخصیت کے اجاگر ہونے یا انکشاف ذات کے عمل سے ڈاکٹر و زیر آغا کی مراد یہ ہے لیکن میرے خیال میں انشائیے کا شخصی ہونا ایک اور
معنی رکھتا ہے۔ وہ یہ کہ ضروری نہیں کہ انشائیے میں حیراتیں کہی جائیں ان کا لکھنے والے کی شخصیت سے تعلق
ہو بلکہ غیر شخصی باتوں کو شخصی انداز میں بیان کرنا بھی انشائیے کو شخصی بنا دیتا ہے۔ آپ کہیں گے شخصی انداز بیان
کیا چیز ہے۔ شخصی انداز بیان سے مراد غیر رسمی اور بے تکلفانہ انداز بیان ہے۔ انشائیے کے شخصی ہونے
کا یہ مفہوم انشائیے کی اس تعریف میں بھی پوشیدہ ہے جو GREAT ESSAYS کے مرتب اور سٹن پیٹر
نے کی ہے اور جو اس مضمون کے ابتدائی حصے میں نقل کی جا چکی ہے۔ منہلی نے انشائیے کو گھنڈی ادب گردانا ہے انشائیے
میں دوستانہ اور بے تکلفانہ گفتگو کا انداز ہی اس کو شخصی بنانے کے لئے کافی ہے اگر انشائیہ مصنف کی ذات کے
بے نام گوشوں کو بھی عریاں کرے تو پھر کیا کہتا۔

اس میں شک نہیں کہ غزل کی طرح انشائیہ بنیادی طور پر ایک داخلی صنف ادب ہے۔ پھر بھی انشائیے کے
داخلی (یعنی شخصی) ہونے پر زیادہ اصرار کرنا ایسا ہی ہے جیسے یہ مطالعہ کرنا کہ غزل میں کوئی خارجی مضمون نہ
آنے پائے فنکار اصناف ادب کی داخلیت اور خارجیت کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اصناف ادب کی داخلیت اور خارجیت فن کار کی
پابند ہوتی ہیں یہی وجہ ہے کہ ایک صنف ادب یا صنف سخن مختلف فنکاروں کے ہاتھوں مختلف شکلیں اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ ناول جیسی خارجی صنف
ادب بعض ناول نگاروں کے یہاں داخلی صنف ادب بن کر رہ گئی ہے۔ مثلاً جیمز جوائس، مارسل پروست اور ویرجینیا
ولفس کے یہاں ناول سماجی عمل سے زیادہ نفسیاتی کیفیات کا ترجمان ہے اسی طرح غزل جیسی داخلی صنف سخن بعض
شاعروں کے یہاں بڑی حد تک خارجی صنف سخن بن کر رہ گئی ہے۔ مثلاً اقبال اور یگانہ کے یہاں۔ یہی حال انشائیے
کا ہے۔ انشائیہ نام کے اعتبار سے انشائیہ (PERSONAL ESSAY) ہی رہے گا لیکن مختلف فن کاروں
کے ہاتھوں اس کی شکل و صورت اس کے مزاج اور اس کے DIMENSION میں تغیر اور اضافہ ہوتا چلے گا
آج اردو کے بعض جدید شاعروں نے غزل میں گیت کا رنگ پیدا کر دیا ہے اور امریکہ کے مشہور ناول نگار
JOHN DOS PASSOS جسے سارترے عہد حاضر کا سب سے بڑا ناول نگار مانتا ہے نے ناول میں
فلم کی تکنیک برت کر ناول کو فلم سے قریب کر دیا ہے۔ جب ادب کی دوسری صنفیں قوت ایجاد کے ہاتھوں کچھ سے
کچھ ہو سکتی ہیں تو پھر انشائیہ کیوں نہیں؟ لیکن اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں کہ ہم کسی دن تنقیدی اور تاریخی مضامین

کو بھی انشائیے کہنے لگیں گے۔ آڈس بکسٹ نے اپنے منتخب مضامین ESSAYS کے مجموعہ (مطبوعہ ۱۹۶۰ء) کے دیباچے میں ESSAY کی تین قسمیں بتائی ہیں (۱) شخصی تصور کو سب سے مکمل اور جامع سمجھتا ہوں جو ماڈرلٹن پیٹرسن کی تعریف (DEFINITION) میں پوشیدہ ہے۔

یہاں انشائیے کے بارے میں جو کچھ لکھا گیا اس کا حاصل یہ ہے کہ انشائیہ نام ہے اس مضمون کا جس کی لمبائی ایک سے بیس یا تیس صفحے تک کچھ بھی ہو سکتی ہے جس میں کسی بھی موضوع سے بحث کی جا سکتی ہے۔ جو اپنے مشن یا اسلوب یا دونوں کے اعتبار سے شخصی ہوتا ہے۔ جس میں کسی طرح کہا گیا آٹھ اہم ہے۔ یہاں اتنا زیادہ اہم۔ جتنا کیا کہا گیا۔ جو انداز فکر یا انداز نظر یا انداز بیان کے اعتبار سے غیر تجزیہ یعنی لائٹ ہوتا ہے۔ جس میں گہری بات بھی سہل اور سرسری انداز میں کہی جاتی ہے۔ جس میں عدم تجزیہ اور لایالی پن کی قضا پائی جاتی ہے۔ جس میں طنز اور مزاح کے عناصر جلی بھی ہو سکتے ہیں اور خفی بھی۔ جس کا مقصد قاری کو محظوظ کرنا بھی ہو سکتا ہے اور اسے سوچنے پر مائل کرنا بھی۔

انشائیہ کیا ہے؟

غلام جیلانی اصغر

مولیر کا ایک کردار مگر نثر میں گفتگو کرتا رہا۔ لیکن اسے یہ معلوم نہ ہو سکا کہ نثر کیا ہوتی ہے۔ ادب کی بیشتر اصناف کا یہی المیہ ہے کہ جب کوئی شخص کسی صنف کی منطقی اور جامع تعریف کرنا چاہتا ہے تو وہ غصہ و متعلق باتوں کی بھول بھلیوں میں کھو جاتا ہے۔ شاید اس کی وجہ یہ ہوتی ہے کہ بات کرنے والے کا ذہن مروجہ نظریات سے اتنا مغموم ہوتا ہے کہ وہ صنف کے داخلی مزاج کو بالکل نظر انداز کر دیتا ہے اور اساتذہ کی وضع کردہ تعریفوں کو اپنے لئے حرفی آخر تسلیم کر لیتا ہے اور ادب میں شعر کی سب سے قدیم صنف غزل کی آج تک کوئی ایسی تعریف میری نظر سے نہیں گذری جو قطوں اور آخری ہوقس رازی سے لے کر کلیم الدین احمد تک غزل کے نفوز مفہوم کا اثبات یا استرداد کرتے رہے ہیں اور غزل اپنے مخصوص لہجہ اور مزاج کے مطابق تعریفوں سے بے نیاز ہو کر آگے بڑھتی رہی ہے۔ انشائیہ کی تعریف تو اور بھی مشکل ہے کیونکہ اس کا مزاج بنیادی طور پر مغربی ہے اور مغرب میں یہ صنعتی دور کی مصروف زندگی کا آئینہ دار ہے۔ مشرق میں اتنی انفرادیت تھی ذاتی معرفت کہ وہ انشائیہ کو صحیح طور پر اپنا سکے یا پرہیزگار چڑھا سکے۔ کچھ لوگ جواب دہی میں اسی اور اس کے ہم عنصروں کے مضامین کے اصلاحی مضامین سے متاثر تھے انہوں نے سرسید کے کچھ مضامین پر انشائیہ کا گمان کیا۔ لیکن جب انہوں نے لیمب LAMB اور بسن BENSON کے انشائیے پڑھے تو انہیں اپنے نقطہ نظر میں ترسیم کرنا پڑی۔ اب بھی ہمارے ہاں اکثر لکھنے والوں کا یہی خیال ہے کہ جو تحریر کی خاص قریح و سک میں صحیح نہ بیٹھے سکے اسے انشائیہ کہہ دو۔ نظیر صدیقی کی کتاب 'شہرت کا خاطر' ایسی ہی تحریروں کا مجموعہ ہے۔ ان تحریروں کو صاحب موصوف نے انشائیوں کے نام سے موسوم کیا ہے لیکن یہ تحریریں اپنے مزاج کے اعتبار سے انشائیہ کے اس مخصوص پیکر کے قریب نہیں آتیں جو لینڈ LYNDA سے پی رابرٹ یا چسٹرٹن CHESTERTON اور

اردو میں ڈاکٹر وزیر آغا۔ مشتاق قمر۔ جمیل آذر اور ملک نوجوان انشائیہ نگاروں کی تحریروں میں ملتا ہے۔ یہ مزاج کیا ہے جو غزل کا مزاج ہے۔ تکیا، منفرد، شگفتہ اور مرکز گریز یعنی CENTRI FUGAL جانسن جو کہ ادب کا ذہین ترین نبائن تھا اس مزاج کو ذہن کی آوارہ خرابی کہتا ہے اگر کوئی انشائیہ اہل سے آخر تک ایک منطقی قید میں رہے تو آپ اسے فوراً نظر انداز کر کے کوئی اور مفید کام کریں۔ ایسا انشائیہ جواب مضمون کی حیثیت رکھتا ہے جو جواب آں غزل کے طور پر کیا گیا ہے یعنی اس کا مقصد وہی ہے جو میکالے کے تاریخی ESSAYS یا پوپ کی مشہور نظم AN ESSAY ON MAN کہ ہے۔

ممکن ہے آپ اس تحریر سے یہ سمجھتے ہوں کہ میں انشائیہ کی وسعت کو محدود کر رہا ہوں۔ میرا مطلب یہ نہیں ہے بلکہ یہ کہ انگریزی میں ایسے ایک وسیع تر صنف کے لئے استعمال ہوا ہے۔ اور انشائیہ (ایسے) سے اتنی ہی مختلف ہے جتنی کہ حالی کی مدتیں۔ ایس کے مرثیہ سے۔ حالانکہ ہمت کے لحاظ سے دونوں ایک دوسرے مماثلت رکھتے ہیں انشائیہ میرے نزدیک ایک ایسی ادبی تحریر ہے جو اپنے انداز سے پہچانی جاتی ہے بلکہ نے انشائیہ کے متعلق ایک نہایت عمدہ شعر کہا ہے۔

حسن وہی ہے حسن وہ ظالم
ہاتھ لگائے ہاتھ نہ آئے

اگر سارا انشائیہ آپ کی گرفت میں آجائے تو یہ اس کی ناکامی کی دلیل ہے انشائیہ میں گہر کی کیفیت ہوتی ہے آپ جب ایک سرے سے اسے پکڑنا چاہتے ہیں تو دوسرا سر آپ کی انگلیوں سے پھسل جاتا ہے۔ بقول بنسن BENSEN انشائیہ تو لکھنے والا کا شخصی ردپ ہے یعنی جب لکھنے والا ہم کلامی کے عمل سے گذر رہا ہو تو ہے تو وہ دراصل انشائیہ تحریر کر رہا ہوتا ہے۔ اردو میں مجھے وزیر آغا کے انشائیوں میں یہ وصف نظر آیا ہے کہ ان میں خود کلامی کا عنصر غالب ہے ایسا لگتا ہے جیسے وزیر آغا تنہا بیٹھا ہوا اپنے آپ سے باتیں کر رہا ہو۔ ان باتوں میں مٹھاس اور شگفتگی بھی ہے۔ غنیر و اسی سوخ کا انداز بھی ہے۔ مرکز سے بھاگنے کی کوشش بھی ہے اور آخر میں مرکز کی طرف لوٹنے کا غیر شعوری عمل بھی۔ آپ کو یہی بات CHESTERTON کے مشہور انشائیہ چاک کے ٹکڑے میں ملے گی۔

اب میں کوشش کروں گا کہ انشائیہ کی کوئی مخلصانہ تعریف کروں تاکہ ناقدین میری "تفیدی بصیرت" کو موضوع گفتگو بنا سکیں۔ انشائیہ ایک ایسی تشریحی تحریر ہے جہاں ہی بے رابطہ ہوتی ہے جتنی کہ زندگی خود۔ اور جس طرح زندگی کے آخر میں حیاتیاتی وحدت وجود میں آجاتی ہے اسی طرح انشائیہ کے ششدر اجزاء میں یکجہ

بی دیکھتے ایک وحدت تاثر پیدا ہو جاتا ہے۔ زندگی خود کئی اجزاء سے عبارت ہے۔ انشائیہ کی بھی یہی خوبی یا خصوصیت ہے یہ اجزاء فکری بھی ہوتے ہیں۔ اور جذباتی بھی یعنی انشائیہ سوچنے پر بھی مجبور کرتا ہے اور محسوسات کے وسیع تر امکانات بھی چھوڑ جاتا ہے۔ آپ جب انشائیہ ختم کر لیتے ہیں تو آپ کی سوچ کو ایک نیا اور غیر رسمی سا زاویہ مل جاتا ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے آپ سر کے بل کھڑے ہو کر دنیا کو دیکھ رہے ہیں اور آپ پر زندگی کی ایسی العباد شکست ہو رہی ہوں جو اس سے پہلے آپ کے اندر کی آنکھ یعنی تیسری آنکھ سے پوشیدہ تھیں۔ آپ چاہیں تو پہاڑ کی کسی چوٹی سے بھی پسینوں کو دیکھ سکتے ہیں۔ اس صورت میں بھی اشیاء کا ایک نیا رخ آپ پر دانشگاہ ہو جائے گا۔

کچھ باتیں اگر انشائیہ کی زبان کے متعلق بھی ہو جائیں تو شاید یہ بحث ایک حد تک مکمل ہو جائے۔ زبان انشائیہ اور غزل کا نام مواد ہے اگر غزل میں زبان ذرا بوجھل ہو جائے تو غزل کا سارا تفضل مجروح ہو جاتا ہے۔ پھر آپ اس میں دنیا بھر کی عورتوں کی باتیں شامل کر دیں۔ غزل زمین کی پستی سے ددا پنچ بھی اوپر نہیں اٹھے گی۔ اس کی مثال آپ کو کئی ثقہ غزل گو شعراء میں مل جائے گی۔

نام لوں گا تو شرارت ہوگی

بس یہ بات ہے انشائیہ میں بھی۔ زبان اگر ذرا بوجھل یا ثقیل یا مدترمانہ ہو جائے تو انشائیہ نپاٹ ہو جاتا ہے۔ کیونکہ انشائیہ کی زبان فنی ریاضت کے بعد حاصل ہوتی ہے۔ اس لئے کامیاب انشائیہ لکھنے والوں کی تعداد بہت کم رہی ہے اور غالباً رہے گی۔ مدتوں نشر کے خاندان میں آواہ گردی کے بعد وہ FINE SSE یا چابکدستی پیدا ہوتی ہے جو STYLE کہلاتی ہے اور یہی سائل انشائیہ کے صحیح کردار کو متعین کرتا ہے۔ دو چار مثالیں میرے اس موقف کو واضح کرنے میں مفید ثابت ہوں گی۔

”یوں ہی تقسیم کا وصف شاید عورت کی فطرت میں شامل ہے جس طرح دھرتی ایک بیج کو سیکنڈوں میں تقسیم کر دیتی ہے اور درخت خود کو لاکھوں شاخوں اور پتوں میں بانٹ دیتا ہے، بعینہ عورت ازل سے اپنے گھر کو کھڑکیوں اور سامان کو پوٹلیوں میں تقسیم کرتی آئی ہے۔ یہی نہیں بلکہ عورت تو اپنے جسم کو بھی ٹکڑوں میں بانٹ دیتی ہے اور یہ ٹکڑے جو ہندو زبان میں ”جگر کے ٹکڑے“ کہلاتے ہیں عورت کے جسم، دامن اور ہینڈ بیگ سے چھپے ”اہرام مصر“ کے مانے میں دھند دھند تک بکھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔

وزیر آغا — سیاح

”یاد ایک ایسی سگتی چٹکاری ہے جس کیلئے فعلے نشان ہونا مقدر ہو چکا ہے“ بھول جائے میں سکون د

عافیت اور صبر و قرار کے تمام معتدل عناصر پائے جاتے ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ بھول جاتے کی قوت کو
پیمان چڑھائے بغیر دائمی مسرت کا حصول ممکن نہیں۔

مشتاق قمر - بھول جانا

”شہرت ایک ایسی چڑیا ہے جو آپ کے ہاتھ سے پھدک پھدک جاتی ہے۔ لیکن گناہی وہ پالتو
بلی ہے جو آپ کے پہلو میں لمبی تان کر لیٹ جاتی ہے۔“

مشتاق قمر - شہرت کی مخالفت میں

”کلاسیکی شاعر اور اناشد پروردانہ کچھ سوز و گریہ ہو جانے کے نازک فن سے آشنا ہے۔ بالخصوص ان نقائے
پر جہاں لطف گویائی کو لذت خموشی پر قربان کر دینا چاہیے۔ وہ اس جادو داں پیہم دواں، ہر دم جوہر
زندگی کو وقت کے پیمانوں سے نہیں ناپتا اور سن و سال کی الجھنوں میں نہیں پڑتا۔ چنانچہ یہ
صراحت نہیں کرتا کہ جب مصر کو انطونی اور انطونی کو قلو پطرح نے تسخیر کیا تو اس گرم و سیر
چشیدہ ملکہ کی کیا عمر تھی۔“

مشتاق یوسفی - سنہ

”ایک صاحب کی غم پلیٹ برسوں میرے زیر مطالعہ رہی۔ میں نے ان کی پلیٹ کی سطح مرتفع
پر کئی انقلابات زمانہ دیکھے۔ ان خارجی انقلابات کے ساتھ ساتھ ان کی شخصیت کے بارے میں
میری رائے میں بھی خوشگوار تبدیلیاں آتی رہیں۔ اب نیم پلیٹ پر نہ تو طویل درازا لقا بات
تھے اور نہ خاندانی جاہ و حشمت کا دمدمہ اور نہ شوخ اور بھرپور کیلے رنگ و روغن کی تہ۔ بس
صاف و شفاف سطح پر ننھا سا مختصر نام ”ق۔ م“ مرقوم تھا۔ ایسا معلوم ہوتا تھا کہ اب انہوں نے تمام
رسمی اور دنیوی لوازم سے ایک ذہنی اور روحانی کرب کے بعد نجات حاصل کر لی تھی اور اب وہ
فقر و غنا، عزیم و استقلال اور اتانیت کی معراج پر پہنچ گئے تھے۔ چنانچہ اب میرے دل میں
ان کے لئے محبت اور عقیدت کے پھل ہیں جن کا علم انہیں آج تک نہیں ہوا۔“

جمیل آذر - غم پلیٹ

”موسیقار نے آہستہ سے کوئی نغمہ چھیڑا۔ میں چونک پڑا۔ شور اور ہنگامے اور انتشار اور
تعداد میں یہ کسی لطیف سی کیفیت تھی جس نے ایک رنگین مچھلی کی طرح تالاب کی نیلی سطح سے جست
بھری تھی اور ذہن کی تاریکی میں اجالے کی ایک لکیر سی کھینچ کر دوبارہ تالاب میں غوطہ کھا گئی
تھی۔ (تب) موسیقار کے لبوں سے ایک بول نکلا اور سنہری مچھلی کی طرح لپک کر غائب ہو
جانے کے بجائے ایک مجسم کیفیت، ایک ہزار رنگ تصویر کی طرح نگاہوں کے سامنے پھیلنے لگا۔“

اس بول میں کوئی لفظ، کوئی اشارہ، کوئی علامت موجود نہیں تھی۔ ہر طرح کے سہارے، لباکے اور نقاب سے بے نیاز، یہ جذبے کی ہر مہم صورت تھی۔ جو میرے سامنے مجسم ہو کر آگئی تھی۔

وزیر آغا - اجنبی دیار میں

یہ مثالیں میں نے مختلف انشائیوں کے پیکر سے الگ کر کے اپنے موقف کی حمایت میں آپ کے سامنے پیش کی ہیں مگر بے ناٹومی کے اس فعل سے آپ مطمئن نہ ہو سکیں کیونکہ انشائیہ اور انشاء میں کیا یا ORGANIC تعلق ہے کہ اس کی نشاندہی تو کی جاسکتی ہے لیکن اس سے جمالیاتی خطا اٹھانے کے لئے یہ ضروری ہے کہ انشائیہ بطور ایک کل کے دیکھا جائے۔ اور پڑھا جائے اس ضمن میں پھر اپنے مرکزی خیال کی طرف لوٹتا ہوں کہ جس طرح غزل میں جذبہ اور زبان کو الگ الگ کر کے نہیں دیکھا جاسکتا اسی طرح انشائیہ کو بھی زبان - جذبہ استدلال (اگر کوئی ایسی چیز انشائیہ میں موجود ہوتی ہے) کو ایک تحلیل کیفیت میں نہیں دیکھا جاسکتا ہے اور انشائیہ ان سارے اجزاء کو مربوط اور تبدیل کرنے کے لئے CATALYST کا کام دیتی ہے اگر یہ CATALYST

مزدور ہو تو سارے اجزاء منتشر ہو کر رہ جاتے ہیں۔ چنانچہ یہی المیہ کچھ انشائیہ نگاروں کے ساتھ ہوا ہے کہ کہیں طنز ابھری اور کہیں مزاح۔ کہیں فلسفہ اور استدلال اور انشائیہ ان اجزاء کے بوجھ تلے دب کر اپنا تشخص کھو بیٹھا۔ لہذا انشائیہ نگار اس وقت جنم لیتا ہے جب وہ باہر اور اندر کی کائنات میں مکمل آہنگ پیدا کر لیتا ہے اور پھر ایک تخلیقی لمحہ میں امکانات ذات کے پُر اسرار عمل سے گذر کر آپ کے سامنے اس کامیڈین نلاسفر کی طرح آجاتا ہے جو بیک وقت ہنس بھی رہا ہو اور رو بھی اور ساتھ ساتھ آپ کے شخصیت کے باہر ہوا پہلوؤں کی طرف اشارہ بھی کرتا جائے۔ وہ نہ تو مسخرا ہے اور نہ ہی منگ۔ بلکہ اس کی شخصیت میں ایک SOCIAL REASONABLENESS ہوتی ہے میں اس ترکیب کو اردو میں نہیں ڈھال سکتا۔ آپ ہی اچھا سا رکھ لیں اپنے دیوانے کا نام۔

انشائیہ

سعد اللہ کلیم

میں انشائیہ پر کوئی باتاعدہ تنقیدی مضمون لکھنے کا ارادہ نہیں رکھتا۔ کیونکہ میں اس ادبی نظریے کا قائل ہوں کہ کسی صنف کا اچھا نقاد وہی شخص ہو سکتا ہے جو اس کے تخلیقی مراحل سے سچی گند چکا ہو۔ اردو ادب میں ایسے لوگ موجود ہیں۔ البتہ ایک تاریکی کی حیثیت سے اپنے تاثرات کا اظہار کرنے میں کوئی ہرج نہیں۔ میں سوچتا ہوں کہ انشائیہ جو ایک جدید اور دلچسپ صنف ادب ہے۔ اس کی ترقی و ترویج کی رفتار اتنی سست کیوں ہے؟ لے دے کے دو تین نام ایسے ہیں جو سنجیدگی اور باقاعدگی سے اس غیر سنجیدہ اور بے قاعدہ صنف کو آگے بڑھانے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں۔ غیر سنجیدہ اور باقاعدہ کہہ کر مجھے انشائیے کی تنقیص منظور نہیں۔ بلکہ اس کے مزاج کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے کیونکہ بادی النظر میں یہ ایک ایسی ہلکی پھلکی اور نازک صنف ہے کہ سنجیدگی کی تہ میں کچھ سنجیدہ مقاصد کار فرما ہیں۔ اور اس کی بے قاعدگی کے پیچھے بہر حال کچھ قاعدے اور اصول ہیں اور ان اصولوں اور قاعدوں کو نظر انداز کر کے انشائیہ لکھنے والا اس کی حدود میں قائم نہیں رہ پاتا۔ مجھے اندیشہ ہے کہ کہیں صنف ادب کے بہت نازک اور پیچیدہ قواعد و ضوابط ہی اس کی ترقی و ترویج میں حائل نہ ہوں۔ اصول کی بات ہے کہ جب ہم تخلیق کار اصول و قواعد کا بھاری بوجھ رکھ دیتے ہیں تو اس کی رفتار وہ نہیں رہتی جو عام حالات میں ہونا چاہیے۔ نئے لکھنے والے بہت کم ایسی نازک صنف کو چھوڑنے کی جرأت کرتے ہیں۔ اور ظاہر ہے جب تک کسی صنف کو نیا خون نہ ملتا رہے وہ محض ایک اہل کمال کی کوششوں سے آگے نہیں بڑھتی۔ یہ قواعد اس میں شک نہیں کہ انشائیہ کی خیر خواہی میں مرتب ہونے اور ہوتے چلے گئے تاکہ انشائیہ دوسری اصناف میں جو اس کے ساتھ بہت قریبی مماثلت رکھتی ہیں بل جل کہا پنی انفرادیت کھو نہ بیٹھے۔

بعض بعض دوسری اصناف کے ساتھ قریبی مماثلت، انشائیے کی راہ میں ایک اور رکاوٹ ہے، مثلاً غیر سنجیدہ شخصی مضامین۔ طنزیہ اور مزاحیہ مضامین افسانہ اور خاص طور سے جدید ترافسانہ شعور کی رو سے (STREAM OF CONSCIOUSNESS) موخر الذکر اردو میں زیادہ مقبولیت حاصل نہ کر سکی۔ لیکن بعض ناولوں اور کہانیوں میں اس کو استعمال کیا گیا ہے اور اب بھی کیا جا رہا ہے۔ اس لئے یہ اردو ادب میں متعارف ضرور ہے۔ ان اصناف ادب میں سے ایک آدھ کو چھوڑ کر باقی تمام اپنی ساکھ بنا چکی ہیں۔ خاص طور سے افسانہ اور مزاح تو کچھ زیادہ ہی مقبول ہیں۔ میرے خیال میں پڑھنے والے لوگوں میں اصناف ادب کے حوالے سے الگ الگ حلقے نہیں ہوتے۔ بلکہ سب لوگ کم و بیش سب اصناف پڑھتے ہیں۔ البتہ بہت آہستہ آہستہ ان سب ملی جلی چیزوں میں سے بعض کے ساتھ اپنے مزاج اور حالات کے مطابق خصوصی پسند و اہستہ کرتے رہتے ہیں۔ ہمارے ملک کے مجموعی اقتصادی حالات بھی قاری کی حد تک ادب میں تخصیص کے متحمل اور موافق کبھی نہیں رہے ایک غریب ملک کا آدمی جو پانچ سات بشرطیکہ پرچہ نکالنے والے کے دل میں خدا کا خوف ہو، ورنہ بیس پچیس بلکہ تیس پچیس روپے خرچ کر کے جو پرچہ خرید لاتا ہے اس سے پورا پورا فائدہ اٹھانے کی خاطر مختلف اصناف نظم و نثر تو کیا اشتہار تک پڑھ جانا چاہتا ہے اس طرح ادب کی مختلف اصناف کو ایک دوسرے سے سخت مقابلہ کرتے ہوئے پڑھنے والوں میں اپنے خصوصی مذاہن کا حلقہ بنانا پڑتا ہے۔ اس مقابلے میں پہلے سے مقبول اصناف کو ایک طرف دھکیل کر آگے بڑھنا صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ ادب پڑھنے والے عام آدمی کو اہمیت دی جائے۔ مانا کہ ادب ادیب کے خون جگر سے وجود میں آتا ہے مگر پڑھنے والا بھی اس پر وہی حکم رکھتا ہے جو پودے کا نشوونما میں دھوپ اور ہوا کا ہے اس طرح کوئی بھی صنف ادب اس وقت تک اپنی ساکھ پیدا نہیں کر سکتی جب تک کہ وہ اپنے اندر پہلے سے مقبول اصناف کی تمام تر خوبیوں کو کچھ نہ کچھ دہلیکیوں کو سموتے ہوئے کچھ انسانی دل کشی بھی پیدا کرے۔ جب میں پڑھنے والے کی اہمیت کی بات کرتا ہوں تو میرا مطلب یہ نہیں کہ لکھنے والا بالکل فراموشی ہو کر رہ جائے۔ لیکن دو چار دس قدم قاری کیساتھ چل کر ہی وہ اپنے اعتماد میں لے سکتا ہے انشائیے میں دیگر اصناف کی دلکشیوں کو اپنے اندر سمو سکنے کے علاوہ قاری کو بازو میں بازو ڈال کر بے تکلفی سے اپنے ساتھ لے چلنے کا حوصلہ موجود ہے اور اس کی یہ خوبی بڑی امید افزا ہے لیکن اس وقت

کہ یہ صنف اپنے ابتدائی دور میں ہے اسے اپنی اس خوبی کو کچھ زیادہ ہی بروئے کار لانا پڑے گا۔ کہانی کا چمکار رکھنے والوں کو وہی چمکا اور مزاح کا چٹخارہ رکھنے والوں کو وہی چٹخارہ دیتے ہوئے انشائیہ کو کیسے انشائیہ رکھا جاسکتا ہے۔ یہ انشائیہ نگار کو سکھایا پڑھایا نہیں جاسکتا۔ اس کے اندک تخلیق کار ایسے مقامات پر خود اس کو راستہ دکھانے کا اور اگر تخلیق کے اس لمحے میں انشائیہ نگار کا تنقیدی شعور جاگتا تو خود بخود اس کے اندر سے کچھ اصول ابھریں گے اور غالباً صحیح اصول وہی ہوتے ہیں جو کسی صنف کے اندر سے ابھریں۔

مجھے یہ صورت حال بڑی خطرناک لگی ہے کہ نوادہ انشائیہ نگاروں کا جدید افسانہ نگاروں کا افسانہ بڑی تیزی سے ایک دوسرے کی طرف بڑھ رہے ہیں یہ خطرہ اس وقت اور بھی زیادہ ہو جاتا ہے جب بیک وقت ایک ہی آدمی انشائیہ بھی لکھتا ہے اور افسانہ بھی۔ ایسے جدید اور جدید تر افسانے جن میں شعور کی رو کو برتا جا رہا ہے اور علامتوں کے مفہوم کو شعور کی روشنی سے نکال کر تحت الشعور بلکہ لا شعور کے اندرونی گچھاؤں میں دھکیل دیا گیا ہے اور اسی طرح انشائیہ کہ اس میں بھی شعور کی رو کا عمل دخل موجود ہے۔ اس مشترک اساس کی بناء پر ایک دوسرے کے قریب تر آتے جا رہے ہیں۔ البتہ انشائیہ میں شعور کی رو کو اس فرق اور احتیاط کے ساتھ برتا جاتا ہے کہ موضوع کا مرکزی نقطہ نظروں سے اوجھل نہ ہونے پائے جبکہ عام طور پر شعور کی رو میں مقرر موضوع اگر قدرتی انداز سے ثانوی خیالات کے هجوم میں اوجھل ہوتا ہے تو اسے اوجھل ہونے دیا جاتا ہے اور تھوڑی دور آگے جا کر اس کا دوسرا سرا پکڑ لیا جاتا ہے۔ اس میں ثانوی خیالات درخت کی گھنی شاخوں اور ہرے بھرے پتوں کی طرح ہیں کہ کبھی وہ اپنے مستی میں موضوع کے تنے کو پوری طرح ڈھانپ بھی لیتے ہیں۔ لیکن اگر پڑھنے والا ان شاخوں اور پتوں کو ایک طرف کر کے صلاحیت رکھتا ہو تو تنہا بہر حال اس کو موجود ملتا ہے انشائیہ نگار نے اپنے تار کی ذہنی سطح کا اتنا لحاظ رکھنا رکھا ہے۔ اسے انشائیے میں ثانوی خیالات کی بھیڑ بھاڑ کے اندر سے اصل موضوع ڈھونڈنا نہیں پڑتا موضوع سامنے رہتا ہے اگرچہ کچھ دور چلا جاتا ہے یہاں تک کہ ذرا سا لقطہ رہ جاتا ہے اور پھر آہستہ آہستہ قریب آنے لگتا ہے۔ ڈاکٹر وزیر آغانے اپنے مضمون "انشائیہ کی پہچان" میں انشائیے کے اندر تخیل کی اس کار فرمائی کو فضا میں جمد ہوتے ہوئے کبوتر کی پرواز سے مماثلت دے کر سمجھنے میں بڑی آسانی پیدا کر دی ہے۔ ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ خیال ایک پتنگ کی صورت کتنی ہی بلند یوں میں پرواز کر چکے مگر اس کی

دور ہر حال میں انشائیہ نگار کے ہاتھ میں رہتی ہے۔ STREAM OF CONSCIOUSNESS۔ اور انشائیے کے مابین اس فرق کو ملحوظ رکھتے ہوئے بھی میں سمجھتا ہوں کہ انشائیہ نگار کسی وقت بھی شعور کی رو کی حدود میں داخل ہو سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ان دونوں میں ایک اور مشترک اساس بھی قابل غور ہے۔ بشرطیکہ پہلے سے ہم یہ طے نہ کر لیں کہ انشائیہ کا تعلق شعور کی محض اوپری سطح سے ہے اگر یہ شرط موجود ہے تو انشائیہ ایک طرح کی بے تہی اور سطحیت کا شکار بھی ہو سکتا ہے اور تشنگی کی شرط کے ساتھ مزاحیہ مضمون اور اس شرط کو ہٹا کر سنجیدہ مضمون کی حدود میں نکل آتا ہے۔ انشائیے کو گہرائی کی جہت سے اسی صورت میں آشنا کیا جاسکتا ہے کہ انشائیہ نگار کو نیم شعوری دھندلکوں میں اتر کر ضمنی خیالات سے کھیلنے دیا جائے۔ محقق فلسفیوں کے نام لکھ دینے سے اس میں گہرائی یا وزن پیدا نہیں ہوتا۔ اگر یہ بات درست ہے کہ انشائیے کی خوبی شعور کی تیز روشنی میں رہنا نہیں بلکہ تحت الشعو کے دھندلکوں میں غوطہ مار کر شعور کی سطح پر ابھرنا ہے اور مجھے یہ بات قیاس قرین لگتی ہے تو پھر اس کی قربت شعور کی رو STREAM OF CONSCIOUSNESS کے ساتھ اور بھی ناگزیر ہو جاتی ہے۔

میرے نزدیک انشائیہ یوں بھی نیم شعور کی کیفیات سے بچ نہیں سکتا کہ انشائیہ نگار اپنے موضوع کو نظر میں رکھتے ہوئے باوجود اس کو اپنے آپ پر اتنا سوار نہیں کرتا کہ اس کا انداز نظر OBJECTIVE ہو کر رہ جائے۔ انشائیہ غالباً اسی بنا پر SUBJECTIVE کے زمرے میں آتا ہے کہ اس میں موضوع کو فاصلوں کی دھند میں کھو جانے دیا جاتا ہے۔ جوں جوں موضوع کے حدود خال دوری کی وجہ سے مبہم ہوتے چلے جاتے ہیں۔ انشائیہ نگار کی شخصیت کے داخلی زاویے اس خلا کو پُر کرتے چلے جاتے ہیں۔ اس کی قوت متخیلہ بروئے کار آکر اس کے داخل کو موضوع کی خارجیت پر غالب کر دیتی ہے۔ یہاں سے وہ مقام بہت قریب آ جاتا ہے جہاں سے انشائیے کا رشتہ شعور کی بجائے تحت الشعور سے جڑ جانے یہی وہ تحت الشعوری صورت حال کی تصویر کشی ہے جو جدید افسانہ نگار کی غلامتوں کو معافی عطا کرتی ہے اور خیال کی رو کے خارجی بکھراؤ میں اندوئی ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔ اس نازک مقام پر لکھنے والے کے لئے شعور کو جگائے رکھنا آسان نہیں۔ اگر ہم انشائیہ نگار کو اس غنودگی سے نکالنے کے لئے اسے کچی نمید جگا دیں تو اس کے فن پر ہر طرح کی آزدہ حملہ آور ہو سکتی ہے اور اگر اس کو ذرا اونگھنے کا موقع دیں تو وہ انشائیہ کی حدود سے خارج ہو سکتا ہے کہ انشائیہ میں نیم شعوری دھند کی کیفیت میں شعور کی روشنی کی ہلکی سی

کرن کا موجود رہتا بہر حال ضروری ہے غرضیکہ یہ جاگتے میں سو جانا اور سوتے میں جاگتے رہنا اپنی جگہ ایک خاص پیچیدہ مسئلہ ہے۔

اسی طرح انشائیہ اور مزاج ایک دوسرے کے اتنے قریب ہیں کہ ان میں سوائے اس کے کوئی حدِ فاصل قائم کرنا ممکن نہیں کہ انشائیہ نگار کا مقصد مزاج نہیں بلکہ مزاج اور ظرافت مقصد کے حصول کا ایک وسیلہ ہیں۔ جب کہ مزاج نگاری میں مزاج خود ایک مقصد کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن اگر کوئی یہ کہے کہ انشائیہ اور مزاج دونوں کا مقصد دراصل پڑھنے والے کو مسرت بہم پہنچانا ہے اس لحاظ سے دونوں کا مقصد ایک ہے تو ہم اس کو جھٹلا نہیں سکتے۔ اگر یہ بات درست ہے تو مزاج اور انشائیہ میں فرق صرف مسرت کی مقدار کا ہونا کہ نوعیت کا۔ زیادہ سے زیادہ طریقہ کار کا فرق ہو سکتا ہے۔ یہ طریقہ کار کا مسئلہ پھر اپنی جگہ ایسا ہی پیچیدہ ہے۔ بیشتر انشائیہ نگاروں کے اندر ایک مزاج نگار چھپا بیٹھا ہوتا ہے اور کبھی کبھی تو اتنی طویل چوڑی بھرتا ہے کہ آسانی سے پہچانا جاسکتا ہے۔ فرض کیجئے ایسا نہیں ہے اور ہم یہ چاہتے ہیں کہ انشائیہ اور مزاج ایک دوسرے سے الگ رہیں تو ہمیں مسرت بہم پہنچانے کے فریضے کو انشائیہ کے بنیادی فرائض سے الگ کر کے اسے اس کی محض ایک صفاتی خوبی سمجھنا ہوگا۔ بشرطیکہ مسرت سے مراد عام خوشی ہو جس کا اظہار ہم تہقہہ لگا کر، منہ کر یا مسکرا کر کرتے ہیں لیکن اگر اس لفظ کو ایک طرح کے داخلی انشراح کے معانی میں پایا گیا ہے اور اس سے مراد پڑھنے والے کو داخلی گھٹن سے نجات دلانا ہے تو پھر اسطو کے کتھارکس کا مسئلہ بھی قابل غور ہے جس کے سلسلے میں المیہ بڑا اہم رول ادا کرتا ہے۔

انشائیے کا ایک مقصد اور میرے نزدیک اہم ترین مقصد زندگی کے غیر اہم پہلوؤں کی اہمیت کو اجاگر کر کے یکسانیت میں تنوع کا احساس دلانا ہے آج کے پڑھے لکھے انسان کا ایک المیہ یہ ہے کہ وہ چھوٹی اور غیر اہم چیزوں سے خوشی اکتاب کرنے کی صلاحیت کھو بیٹھا ہے جو ہمیں نہیں ملتا ہم ساری زندگی اس کے لئے ایڑیاں رگڑتے گزارتے ہیں اور نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جو ہمیں میرے اس سے بھی نام نہ نہیں اٹھا سکتے۔ انشائیہ ہم کو تھوڑی دیر کے لئے اس معصوم بچے کی سطح پر لے آتا ہے جو سنگریزوں سے بھولی بھرے اتنا خوش ہے کہ کوئی شہنشاہ جواہرات کے ڈبیر پر کھڑے ہو کر بھی اتنا خوش نہیں ہو سکتا۔ انشائیہ اس مقصد کے حصول کے لئے بڑی اہم خدمات انجام دے رہا ہے اور

مزید دے سکتا ہے اگر وہ ایسا کرنے میں کامیاب ہو جائے یہ اس مشین اور ساتھی صدی پر اس کا بہت بڑا احسان ہے۔

ہیں انشائیے کو مقبول بنانے کے سلسلے میں یہ مد نظر رکھنا ہوگا کہ اس کا مقابلہ محض سنجیدہ مضمون نویسی سے نہیں ہے۔ سنجیدہ مضمون پڑھنے والوں کی اور لکھنے والوں کی تعداد تو انگلیوں پر گنی جاسکتی ہے۔ انشائیہ کے خطرناک مد مقابل افانہ اور مزاح ہیں دیکھنا یہ ہے کہ انشائیہ کہاں تک ان کے مقابلے میں پُردم رہتا ہے اگر وہ پُردم بھی ہے اتنی قدرتی لچک کو برقرار رکھنے کا بھی تہیہ کئے ہوئے ہے اور قواعد و ضوابط سے بھی مرعوب نہ ہونے کا اس نے عزم کر رکھا ہے تو اسے یقیناً خطرہ افتاد نہیں کچھ لوگ ادب کو فائدے اور معلومات میں اضافے کے لئے پڑھتے ہیں۔ کچھ لوگ ادب سے محض لطف اندوز ہونا چاہتے ہیں۔ کچھ لوگ اپنے آپ کو سچول جانے کے لئے ادب کا مطالعہ کرتے ہیں جب کہ کچھ لوگ اپنے آپ کو پالینے کے لئے ادب کی طرف رجوع کرتے ہیں کیا انشائیہ ان سب طرح کے لوگوں کو اپنے ساتھ رکھ سکے گا؟ یا ان میں سے اکثریت کو وہ کچھ دے سکے گا جو وہ چاہتے ہیں اور پھر غیر محسوس طریقے سے ان کو یہ بھی سکھا سکے گا کہ انہیں کیا چاہنا چاہیے۔ ان سوالوں کا جواب آنے والا وقت ہی دے سکے گا۔ اور شاید انشائیہ کی ترقی و ترویج کا بہت کچھ انحصار اسی جواب پر ہے۔

پاکستانی صحافت کا ایک جائزہ

ڈاکٹر عبد السلام خورشید

ایشیا کی تمام برطانوی نوآبادیات میں مطبوعہ صحافت کا آغاز نوآبادیاتی مزاج اور مزدوریات کے مطابق ہوا۔ برصغیر پاک و ہند میں سب سے پہلے انگریزی کے اخبارات نکالنا شروع ہوئے جو یہاں پر آباد یورپی باشندوں کی ضرورت پوری کرتے تھے۔ اس کے بعد عیسائی مشنریوں نے مقامی زبانوں میں بھی اخبارات جاری کئے جن سے زیادہ تر تبلیغ مہم کام لیا جاتا تھا۔ اور مخالفین کے حملوں کے جواب دیئے جاتے تھے۔ جنوبی ایشیا میں تقریباً نصف صدی تک حکومت کی طرف سے مختلف پابندیوں کے نتیجے میں صحافت کی نشوونما کی تھی۔ ۱۸۳۵ء میں پریس ایکٹ نافذ ہوا جس کے تحت اخبارات کو کچھ آزادی نصیب ہوئی۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ برصغیر میں لیتھو طباعت کی بنیاد پڑ گئی اور اردو کو پہلی سطح پر عدالتوں کی زبان بنادیا گیا۔ یہ تبدیلی اردو صحافت کے لئے نیک فال ثابت ہوئی۔ اور برصغیر میں اردو کے متعدد اخبارات شائع ہونے لگے۔ مطبوعہ اخبارات نے تعلیم اور علم و ادب کو فروغ دیا۔ ان میں مقامی خبریں بھی شائع ہوتی تھیں۔ اور علاقائی حالات بھی لکھے جاتے تھے۔ اس کے علاوہ معاصر انگریزی اخبارات سے غیر ملکی خبریں اور دوسرے ملکوں میں ہونے والی سائنسی ترقی کے واقعات نقل کر کے اردو اخبارات میں شائع کر دیئے جاتے تھے۔

اردو اور دوسری زبانوں میں شائع ہونے والے اخبارات نے ملکی عکاسی تو ضرور کرتے تھے۔ لیکن وہ عام طور پر غیر ملکی رنگ میں رنگے ہوتے تھے۔ جب ۱۸۵۷ء میں قومی جدوجہد آزادی ناکام ہو گئی۔ اور بیادشاہ ظفر پر مقدمہ چلا تو عدالت میں برطانوی وکیل نے دلائل پیش کرتے ہوئے کہا کہ اخبارات اور بادشاہ کی مل جلکت سے ہی برطانوی حکومت کے خلاف بغاوت نے جنم لیا۔ اس بیان کو صرف اس حد تک تسلیم کیا جاسکتا ہے کہ بعض اخبارات جرأت و ہیا کی میں بہت آگے نکل گئے تھے جس سے برطانوی حکومت کو خطرہ محسوس ہونے لگا۔ تاہم اخبارات کا مجموعی رویہ معتدل تھا۔ خاص طور پر مقامی زبانوں میں شائع ہونے والے اخبارات کا طرز عمل نرم تھا۔ یہ اخبارات زیادہ تر ہفت روزہ تھے۔ ان کی مجموعی اشاعت پانچ ہزار سے کچھ زیادہ تھی اور پوسٹ سے برصغیر میں ان کے قارئین کی تعداد بھی پچاس ہزار کے لگ بھگ تھی۔

برصغیر میں مقامی زبانوں میں شائع ہونے والے اخبارات پہلے ہی بہت کمزور تھے۔ ۱۸۵۷ء کی تحریک آزادی کی ناکامی کے بعد مسلمانوں کی ادارت میں شائع ہونے والے بیشتر اخبارات نے دم توڑ دیا۔ برصغیر میں بامقصد اور اصلاحی صحافت کی بنیاد سرسید احمد خان نے ڈالی۔ ان کی سرپرستی میں شائع ہونے والا اخبار ”تہذیب الامثال“ ”سائنٹفک سوسائٹی میگزین“ جو مؤثر زبانوں میں شائع ہوتا تھا معاشرے میں ایک ایسی صحافت کی بنیاد ثابت ہوئے جس نے اسی پیشے کو ایک ادارے کی حیثیت سے روشناس کرایا۔ اخبار نویسی کو نفع بخش کاروبار کے طور پر ترقی دینا سرسید احمد کا نصب العین نہیں تھا۔ وہ برصغیر کے لوگوں کو خاص طور پر مسلمانوں کے لئے اصلاح کا پیغام لے کر آئے تھے۔

۱۸۵۷ء کے بعد برصغیر کے مسلمانوں کے حوصلے پست ہو چکے تھے۔ سرسید احمد خان ان کے اندر نیا جذبہ اور نئی روح پھونکنا چاہتے تھے۔ وہ مسلم معاشرے میں ایک ثقافتی انقلاب لانا چاہتے تھے۔ ان کا نصب العین یہ تھا کہ برصغیر کے مسلمانوں کو دنیاوی خیالات سے نجات دلا کر اسلام کی الہی روح سے سرشار کیا جائے۔ چنانچہ انہوں نے اپنے مہلکوں کے ذریعے اسلام کو ایک حقیقت پسند اور سائنسی مذہب کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی۔ انہوں نے اپنے قارئین کو مغربی تہذیب کی ترقی اور اس کے سبب سے آگاہ کیا۔ انہوں نے مسلمانوں پر زور دیا کہ وہ جدید سائنسی علوم سیکھیں اور اپنے عظیم اور شاندار مافی کی قدموں کو جاگڑ کریں۔ اور اپنی زندگیوں کو اسلامی سانچے میں ڈھالیں۔ سرسید احمد خان نے مسلم معاشرے میں تعلیمی، ثقافتی، سماجی اور ادبی انقلاب لانے کے لئے مسلسل اور انتھک جدوجہد کی۔ مختصر یہ کہ سرسید کے دونوں اخبارات کو عملی گروہ تحریک کے ترجمان کی حیثیت حاصل رہی۔ اگرچہ ان کی اشاعت کچھ زیادہ دیر نہیں لیکن یہ مؤثر اخبارات تھے۔ کیونکہ ان کے قارئین با اثر، دانشور اور صاحب الرائے افراد پر مشتمل تھے۔ برصغیر میں دوسرے ہمعصر اخبارات پر بھی ان رسالوں کا گہرا رنگ چھایا ہوا تھا۔

بیسویں صدی کے شروع میں کئی اور اخبارات پروان چڑھے۔ انہوں نے بھی سرسید کی تاریخ سے متاثر ہو کر قوم کی اصلاح کی پالیسی جاری رکھی ان میں تین انگریزی اور تین بنگالی ہفت روزے اور ایک سندھی زبان کا رسالہ شامل تھا اس کے علاوہ ایک ڈنارہ اخبار بھی شائع ہوتا تھا۔ خواتین اور بچوں کے لئے بھی کئی رسالے شائع ہوئے۔

سرسید کی تحریک کا ایک اثر یہ ہوا کہ اخبارات میں سیاست کا رنگ بہت کم دیکھنے میں آتا تھا اور ان میں شائع ہونے والا بیشتر مواد اصلاحی اور تعلیمی ہوتا تھا۔ انہوں نے مسلمانوں کو مغربی طرز تعلیم سے روشناس کرانے اور مسلم معاشرے کی اصلاح اور جدید بنیادوں پر مذہب کی تبلیغ و اشاعت اور بامقصد ادب کے فروغ کے لئے کام کیا۔ ان اخبارات نے مکرانی اداروں میں مسلمانوں کی مناسب نمائندگی کے لئے اہم کردار ادا کیا۔ وہ عالم اسلام کے معاملات میں بھی کچھ نہ کچھ دلچسپی لینے

لگے۔ بیسویں صدی کے شروع میں بنگال کی تقسیم کی فسوخی اور مسلم اکثریت کی حیثیت سے مشرقی بنگال کے صوبے کے خاتمے کا پور میں مسلمانوں کے قتل عام اور اس قسم کے دوسرے واقعات نے مسلمانوں میں ہل چل چھادی اور برصغیر میں نئی پر جوش اور محاذانہ صافیت کو جنم دیا۔ ان حالات میں جو مسلمان صحافی منظر عام پر آئے ان میں حسرت موہانی کا ”اردوئے معلیٰ“ ادب میں کلاسیکی آیات اور سیاست میں انقلابی فکر کا اُمداد تھا۔ ابوالکلام آزاد کے ”اہلال“ کو مسلمانوں میں بے پناہ مقبولیت حاصل ہوئی۔ محمد علی جوہر اکسفورڈ کے گریجویٹ تھے انہوں نے انگریزی اخبار ”کامریڈ“ نکالا جو جدید انداز کے حامل دانشوروں میں پڑھا جاتا تھا۔ مولانا ظفر علی خان نے اردو میں روزنامہ ”زمیندار“ جاری کیا۔ وہ علی گڑھ کے فارغ التحصیل تھے ان کے قلم نے عام لوگوں کے فکرو عمل کو بے حد متاثر کیا۔ یہ تمام مسلمان صحافی اتحاد بین المسلمین کے داعی تھے وہ عالم اسلام کا استحکام چاہتے تھے اور نوآبادیاتی نظام کے سخت مخالف تھے ان میں ابوالکلام آزاد کے سوا باقی تمام صحافی مفکر اور دانشور دو قوموں نظریے میں یقین رکھتے تھے۔

پہلی جنگ عظیم شروع ہوئی تو ۱۹۱۰ء میں پریس ایکٹ نافذ کیا گیا جس کے نتیجے میں متعدد اخبارات بند ہو گئے جنگ ختم ہوئی تو سیاسی افق پر مقدمے اخبارات ابھر آئے انہوں نے تحریک خلافت کے حق میں رائے عامہ ہموار کی اور عزم تعاون کی تحریک کی حمایت کی جس کا انہیں خمیازہ بھی بھگتنا پڑا۔ برصغیر کی سیاسی تاریخ کے اس مرحلے میں مسلمانوں کے کئی نئے اخبارات جاری ہوئے اور جلد ہی ان میں تعاون اور اجتماع کا رجحان بھی پیدا ہونے لگا کچھ اخبارات غیر مشروط طور پر کانگریس کی حمایت کرنے لگے تاہم اخبارات کی اکثریت نے مسلم لیگ کی حمایت شروع کر دی۔ ان دنوں قائد اعظم محمد علی جناح نے آزادی کی جنگ میں حصہ لینے کے لئے مشہور چودہ نکات پیش کئے تھے مسلمانوں کے جن اخبارات نے ان شرائط کی حمایت کی ان میں لاہور کا مسلم آڈٹ لک ”انقلاب“ اور سیاست ”دہلی کا“ وھرت ”اور“ الامن ”بہمنی کا“ خلافت ”لکھنؤ“ کا ”حق“ اور ”ہمد“ اور کلکتہ کا ”عصر جدید“ شامل تھا۔

تحریک پاکستان کے آخری دور میں مسلمانوں کا ایک انگریزی اخبار ”ڈان“ جاری ہوا جس کی بنیاد قائد اعظم محمد علی جناح نے رکھی بلکتے سے ”مارنگ نیوز“ اور لاہور سے ”ایسٹرن ٹائمز“ نکلا۔ بعد میں لاہور سے ”پاکستان ٹائمز“ جاری ہوا۔ اس کے علاوہ مدراس، بمبئی، الہ آباد، کراچی، لاہور، اور پشاور سے کئی نئے ہفتہ وار رسالے بھی نکلے۔ نئے جاری ہونے والے اخبارات میں ”وائے وقت“ کا نام قابل ذکر ہے۔ ان اخبارات نے پرانے اخبارات کے سابقہ مل کر تحریک پاکستان کو آگے بڑھانے اور کامیابی سے ہمکنار کرنے میں بڑی مدد دی۔ جس کے نتیجے میں پاکستان معرض وجود میں آیا۔

برصغیر کی تقسیم کے بعد پاکستان اور بھارت کے درمیان بڑے پیمانے پر آبادی کا تبادلہ کیا گیا۔ دونوں ملکوں کے

درمیان کئی مسلم اخبارات خاص طور پر دہلی اور کلکتہ کے اخبارات اور رسالوں نے اپنے دفاتر کراچی منتقل کر لئے۔ پاکستان کے قیام کے بعد لاہور صحافت کا سب سے بڑا مرکز بن گیا۔ یہاں سے ستر برسوں سے مشہور انگریزی اخبار ”سول اینڈ میٹری گزٹ“ شائع ہو رہا تھا۔

قیام پاکستان کے چھ ماہ بعد ”پاکستان ٹائمز“ جاری ہوا۔ اس وقت لاہور میں چار نامور اردو اخبارات ”زحیرہ“ انقلاب، احسان اور نوائے وقت شائع ہو رہے تھے۔ اس وقت زمیندار کی عمر ۴۱ برس تھی۔ انقلاب بیس سال پہلے جاری ہوا تھا احسان کو جاری ہونے دس برس ہوئے تھے اور نوائے وقت تین سال سے شائع ہو رہا تھا صحافت کا دوسرا بڑا مرکز کراچی تھا۔ جہاں سے صبح کے صرف دو اخبارات ”سندھ آبزرور“ اور ”ڈیلی گزٹ“ نکلتے تھے۔ شام کو ایک انگریزی اخبار کراچی ڈیلی اور سندھی اخبار ”الوحید“ شائع ہو رہا تھا۔ مشرقی پاکستان کے دارالحکومت ڈھاکہ میں کوئی قابل ذکر روزنامہ جاری نہیں ہو رہا تھا۔

تقریباً دس برس کے عرصے میں نوائے وقت ”ادب پاکستان ٹائمز“ کے سوا باقی تمام پرانے اخبارات بند ہو گئے۔ یہی حال کراچی کے اخبارات کا ہوا۔ کراچی کے پرانے اور چھوٹے اخبارات دم توڑ گئے۔ البتہ انگریزی اخبار ”ڈان“ اور اردو اخبار ”جنگ“ کی اجارہ داری قائم ہو گئی۔ قیام پاکستان کے بعد ملک کے دوسرے اہم شہروں میں کئی ہفت روزے جاری ہوئے لیکن ان میں سے بہت کم زندہ رہے۔ دس برسوں میں پاکستانی صحافت میں ایک اہم اور تاریخی تبدیلی یہ آئی کہ اخبارات کا انفرمائی ٹیکنیکل کاربجھان ختم ہونے لگا اور اقتصادی دباؤ کے پیش نظر پرائیٹ لمیٹڈ کمپنیاں قائم ہو گئیں۔ بعض لمیٹڈ ادارے سرکاری شعبے میں بھی معرض وجود میں آئے۔ صحافت پر اس رجحان کا تعمیری اور خوشگوار اثر پڑا۔ اس سے اخبارات میں توسیع اور ترقی کا رجحان بڑھا اور ان کا معیار بہتر ہونے لگا۔ اس طرح پاکستان میں شخصی صحافت کا خاتمہ ہو گیا اور اخبارات افراد کی بجائے اداروں کے زیر اہتمام شائع ہونے لگے۔

قدیم دور میں اخبارات ایڈیٹر کی شخصیت کے بل پر چلتے تھے اور ان پر نامور صحافیوں، دانشوروں اور سیاسی رہنماؤں کا اثر غالب تھا۔ ان کے اپنے اپنے حلقہ ہائے اثر تھے۔ جب برطانوی حکومت کسی ایک اخبار کو بند کرتی تھی تو اس کا ایڈیٹر کسی اور نام سے نیا اخبار نکال لیتا تھا اور وہ ایڈیٹر کی شہرت کی وجہ سے بند ہونے والے اخبار کی طرح مقبول ہو جاتا تھا۔ پاکستان میں اب بھی قدر آور شخصیتیں موجود ہیں۔ لیکن مزدوری نہیں کہ وہ ماہر ادارہ نویس بھی ہوں۔ اب ان کی حیثیت مغربی قاعدہ کی طرح پبلشر اور مینیجنگ ایڈیٹر کی ہوتی اس تبدیلی کی وجہ سے شخصی جبر تلزم کا جو غلا پیدا ہوا۔ وہ کسی حد تک سیاسی، سماجی، ثقافتی اور اقتصادی امور پر لکھنے والے معروف کالم نویسوں نے پُر کر دیا ہے اس کے علاوہ ملک میں

اخبار نویسی کے مراکز کی تعداد بھی بڑھ گئی ہے۔ اور کراچی اور لاہور کے علاوہ پشاور، کوئٹہ، راولپنڈی، اسلام آباد، فیصل آباد، ملتان، سرگودھا، حیدر آباد، پیادپور اور سکھر سے بھی متعدد روزنامے اور ہفت روزے شائع ہو رہے ہیں۔

۱۹۵۸ء میں جنرل محمد ایوب خان نے اقتدار سنبھالا تو ملک میں مارشل لا نافذ ہو گیا اور سیاسی سرگرمیوں پر پابندی عائد کر دی گئی۔ جو کئی سال تک یہی رہا۔ ایوب خان کے دور حکومت میں پہلا ویرجیو ایوارڈ قائم ہوا جس کے تحت کارکن صحافیوں کی حالت بہتر ہو گئی اور سہولتوں اور معیار کے لحاظ سے اردو اخبارات انگریزی اخبارات کے برابر آ گئے۔ سیاست پر پابندی اور اخباری کارکنوں کی تنخواہوں اور مراعات میں اضافے سے پاکستانی صحافت میں نئی انقلابی تبدیلیاں رونما ہوئیں اس کے علاوہ ملک میں دیہی آبادی کا شہروں میں منتقل ہونے کا رجحان پیدا ہوا۔ صنعتوں کو ترقی حاصل ہوئی۔ مواصلات کی سہولتیں بڑھیں۔ تعلیم کے شعبے میں تبدیلیاں رونما ہوئیں۔ اور اقتصادی اور سماجی ڈھانچے میں اصلاحات کی گئیں۔ اس سے زندگی کے مختلف شعبوں سے تعلق رکھنے والے لوگوں مثلاً مزدوروں، صنعتی کارکنوں، سرکاری ملازمین، خواتین، بچوں اور کاروباری شعبے سے تعلق رکھنے والے افراد میں اخبار بینی کا شعور پیدا ہوا۔ اور وہ اخبارات میں دلچسپی لینے لگے۔ اب اخبارات میں ہر موضوع پر لکھا جاتا ہے۔ خاص نمبر شائع ہوتے ہیں۔ اور کالم لکھے جاتے ہیں۔ غرضیکہ زندگی کے تمام موضوعات پر بھرپور مواد شائع کرتے ہیں اور قارئین کی تفریح، دلچسپی اور معلومات کا پورا خیال رکھتے ہیں اس سے صحافت میں تصویروں کی اشاعت کا رجحان بڑھا۔ اور اخبارات کی آرائش اور ترتیب و تزئین کو خاص اہمیت حاصل ہو گئی پاکستان میں رنگین طباعت بڑی تیزی سے پروان چڑھ رہی ہے۔ اور اخبارات کی سرکولیشن میں خاطر خواہ اضافہ ہو گیا۔ اناڑے کے مطابق اس وقت ملک بھر میں اخبارات کی مجموعی اشاعت تقریباً دس لاکھ پچاس ہزار ہے یعنی ملک میں ہر ایک ہزار میں پندرہ افراد اخبارات پڑھتے ہیں۔ اگر اس کا موازنہ ترقی یافتہ یا ترقی پذیر ملکوں سے کیا جائے تو پاکستانی اخبارات کی موجودہ تعداد کچھ زیادہ نہیں شہروں میں اخباروں کی اشاعت زیادہ ہے۔ جب کہ دیہی علاقوں میں اخبارات زیادہ تعداد میں نہیں پہنچتے اور وہاں اخبار پڑھنے کا شعور پوری طرح بیدار نہیں ہوا۔ تاہم مجموعی طور پر صحافت کی ترقی کی رفتار مایوس کن نہیں۔ ہمارے معاشرے میں ابھی غمخواروں کی مشترکہ رہائش اور بلحاظ کی وایت موجود ہے۔ اس کے علاوہ اخبار خریدنے کا رجحان کم ہے اور لوگ زیادہ تر ریڈنگ روم، ریسیڈنٹ، کیفے، پیرکٹنگ سیلون اور سگریٹ پان کی دکانوں پر اخبار پڑھنے کے عادی ہیں۔ اگر خواندگی کی شرح میں اضافہ ہوا اور قومی زبان کی ترقی کی رفتار بڑھے تو اس کا اخبارات کی اشاعت پر بھی خوشگوار اثر پڑے گا۔ آج سے دس برس قبل اردو کا کوئی اخبار انگریزی اخبارات سے بھی بڑھ چکی ہے۔ اس وقت ایک اردو اخبار کی سرکولیشن ملک میں سب سے زیادہ پہنچنے والے انگریزی اخبار سے چار گنا زیادہ ہے۔ اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ خواندگی کی شرح میں اضافہ

ہوا ہے اور معمولی پڑھے لکھے ہوئے لوگ بھی اردو اخبار با آسانی پڑھ سکتے ہیں۔ اس کے برعکس انگریزی اخبار ادنیٰ سوسائٹی میں پڑھے جاتے ہیں اور اس کی سرکولیشن اعلیٰ تعلیم یافتہ طبقے تک محدود ہے۔

پاکستان میں اس وقت روزناموں کی تعداد ۸۵ ہے۔ ان میں سے ۲۰ اخبارات باقاعدگی سے شائع نہیں ہوتے ۳۲ اخبارات اپنے علیحدہ رسالے بھی شائع کرتے ہیں۔ سرکاری شعبے میں نیشنل پریس ٹرسٹ ایک مضبوط ادارہ ہے۔ جس کے زیر اہتمام پاکستان ٹائمز، اور "امروز" شائع ہو رہے ہیں۔ روزنامہ مشرق، لاہور، پشاور، کراچی اور کوئٹہ سے شائع ہوتا ہے۔ کراچی سے ایک اور انگریزی اخبار "مارنگ نیوز" شائع ہو رہا ہے۔ جنگ پبلی کیشنز کے تحت روزنامہ جنگ کے علاوہ ڈیلی نیوز اور اخبار جہاں شائع ہوتے ہیں۔ نوائے وقت لاہور، راولپنڈی، ملتان اور کراچی سے نکلتا ہے۔

پاکستان ہیرالڈ کا ادارہ انگریزی روزنامہ "ڈان" "ان گجراتی، وطن گجراتی، شاد اور حریت شائع کرتا ہے۔ اسلام آباد پبلی کیشنز نے انگریزی اخبار "سلم اور ہفت روزہ ملت جاری کیا ہے لاہور، سرگودھا، رحیم یار خان سے ایک ہفت روزہ اخبار مذاق شائع ہوتا ہے ایک اور چھوٹا اخبار مغربی پاکستان "لاہور بہاولپور اور سکھر سے نکلتا ہے۔

پاکستان میں اخبارات کے علاوہ دو اہم خبر رساں ایجنسیاں ایسوسی ایٹڈ پریس آف پاکستان پریس انٹرنیشنل قائم ہیں جو ملکی اخبارات کو مقامی، علاقائی اور بین الاقوامی خبریں فراہم کرتی ہیں ان ایجنسیوں نے دنیا کے مختلف اہم خبر رساں اداروں کے ساتھ خبروں کے تبادلے کے سمجھوتے کر رکھے ہیں۔ ملک کے تمام اخبارات ان ایجنسیوں کی سروس سے استفادہ کر رہے ہیں۔

اردو مرثیہ نگاری میں جدید رجحانات

مجتبیٰ حسین

اردو مرثیہ نگاری میں نئے رجحانات کی سُن گُن پہلی بار مرزا محمد جعفر اودھ کے مرثیوں میں پائی جاتی ہے۔ اودھ مرزا دہیس کے خلعت الصدق تھے اور اپنے زمانے کے علوم میں دستِ گاہِ کامل رکھتے تھے۔ فنِ عروض سے ان کی واقفیت بے مثال تھی۔ ان کے ابتدائی دور کے مرثیوں میں ان کے والد بزرگوار کا رنگ اور روایتی مرثیہ نگاری کا التزام پایا جاتا ہے اور وہ اس رنگ پر نازاں بھی ہیں۔

کیونکہ نہ ہو دبیر کا نام و نشان ہے تو قائم مقام خسرو نظم و بیان ہے تو

مگر بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ وہ بھی قدرے بدلے۔ زبان سہل اختیار کی اور انیس کے رنگ سے قریب ہوتے گئے ان کا انتقال ۱۹۱۲ء میں ہوا۔ اس لحاظ سے انہوں نے دلی اور مکنٹو کو جڑتے اور سرسید تحریک کے زیر اثر ادب و شاعری کی نئی بستیوں کو آباد ہوتے ہوئے دیکھا۔ مرزا رسوا شاعری میں ان کے شاگرد تھے انہوں نے جہاں استاد سے فیض پایا وہاں استاد نے بھی اپنے شاگرد سے نئے زمانے کے مطالبات اور شاعری کے نئے تصورات کے بارے میں بہت کچھ سنا اور اخذ کیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اودھ کے آخری عمر کے مرثیوں میں ایسی آوازیں بھی سنائی دینے لگیں جو روایتی مرثیوں کی چار دیواری سے باہر کی تھیں۔

کسے غمزن ہے پُرلے خیال کون مٹنے گلوں کی بلبلوں کی بول چال کون مٹنے

کوئی مٹے گل و ببل کی داستاں کب تک محاوروں کی خوش آمد چنیں چناں کب تک

یہ یاد رہے کہ ٹھیک اسی زمانے میں انیس کے نواسے اور مکنٹو کے نامور مرثیہ گو پیلیہ صاحب رشید مرثیوں میں التزام اور جوش و خروش کے ساتھ بہاؤ و رسائی ناسے کبر رہے تھے اور خاندانِ انیس

کے سے باکمال مرثیہ گو عارف یہ اعلان اور اعادہ کر رہے تھے کہ

جد و آبا کا چلن پھٹنے نہ پائے مجھ سے طرز مرغوب کہن پھٹنے نہ پائے مجھ سے
اس فضا میں ادج کی یہ اخلاقی آواز بڑی اہمیت رکھتی ہے اور اس نئی راہ کی طرف اشارہ کر رہی ہے جس
پر ان کے بعد آنے والے مرثیہ گو شعراء نے چلنے کی کوشش کی۔

ادج نے بعض مرثیوں کے چہروں میں بالکل نیا انداز اختیار کیا جس سے قدیم رنگ کے مرثیے نا آشنا گریزاں
تھے انہوں نے چہرے میں اپنے عہد کے بعض معاشرتی، تعلیمی، اخلاقی، یہاں تک سیاسی حالات کے تجزیے اور ان پر
تنقید سے بھی کام لیا۔ ایک مرثیے کے بند میں انہوں نے اپنے عہد کے مختلف حالات کا جائزہ لیا ہے۔
طلبہ اور تعلیم کے سلسلے میں کہتے ہیں۔

ہے جاہلوں کا تو کیا ذکر علم کے طلبہ کہ پڑھنے لکھنے کا رہتا ہے جن کو شعل سدا
ہے جن سے سجدوں کی زیب و زین نام خدا ہے خالق و مدارس کے دل میں جنگی جاہ
زبانے کیسی دہاں تربیت یہ پاتے ہیں
سد و فور جہالت کی لے کے آتے ہیں

ادج تعلیمی اور معاشی رشتوں کو بھی دریافت کرنے کی کوشش کر رہے تھے آگے چل کر کہتے ہیں
مغزن تو یہ تھی فضیلت سے بہرہ ور ہوتے کچھ اپنے دیں دشمنیت سے بہرہ ور ہوتے
فنون صنم و تجارت سے بہرہ ور ہوتے ادب سے، خلق سے، حکمت سے بہرہ ور ہوتے
اس مرثیے میں انہوں نے ماوری زبان میں تعلیم حاصل کرنے کے بنیادی فوائد کی طرف بھی توجہ دلائی ہے۔
پڑھو تم اپنی زبان میں کہن کی ہوسہیل مترجموں کی ہوسخت ذریعہ تحصیل
تباری منزل مقصود کی یہاں ہے سبیل ہر ایک قوم کے پہلے ہی ہوئے ہیں کفیل
زبان غیر کو پڑھ پڑھ کے دقت کھوتے ہو
یہ تم ترقیوں کی رہ میں کانٹے بوٹے ہو

اس کے بعد رہنمایان قوم کے کردار پر بھی روشنی ڈالی ہے۔

کسی زمانے میں ایسا غضب ہوا ہے کہیں بنے ہیں تارک صوم و صلوة حامی دیں
مرثیوں میں قومی اور ملی تقاضوں کو داخل کرنا اور انہیں اپنے عہد کی معاشرتی فضا میں گھسیٹنا ادج کا کارنامہ ہے

مرزا دبیر کے صاحبزادے سے یہ توقع کہ وہ مرثیوں کو ملی نظموں کا رنگ عطا کرنے کی کوشش کریں گے، شاید بہت کم لوگ کر سکتے ہوں۔ مگر اوجھنے بڑی جرات اور دیرہ دری کے ساتھ یہ قدم اٹھا کر اردو مرثیے کو ایک نئے مزاج اور آہنگ سے روشناس کیا۔ مرثیوں کا یہ اصلاحی رنگ جدید مرثیوں میں پورے آب و رنگ کے ساتھ ابھرا ہے اور آج کے زمانے میں شاد و عظیم آبادی نے بھی مرثیوں میں اصلاح کی کوشش کی اور صحیح روایات اور تاریخی واقعات سے مرثیوں میں حقیقت نگاری کی داغ بیل ڈالنے کی ابتدا کی۔ مگر شاد بڑے غزل گو اور چھوٹے مرثیہ نگار تھے ان کی کوششیں اہم ہونے کے باوجود شاعری نہ بن سکیں۔

ان دونوں شعرا کے زمانے ہی سے اردو شاعری اور ادب میں نئے اسالیب اور موضوعات کی تلاش کے فکری مسائل پر نئے زاویوں سے غور و فکر کی کوشش اور مغربی ادب اور فکری تحریکوں کی اثر اندازی شروع ہو چکی تھی۔

۱۸۵۷ء میں دہلی تسلط لایا تھا ۱۹۱۴ء کی جنگ عظیم کے بعد سے اس تسلط کے خلاف آوازیں اٹھنے لگیں۔ ملک کے اندر اور ملک کے باہر دور رس سیاسی انقلابات اور جمہوری تحریکوں کی دھمک سنائی دینے لگی تھی۔ آزادی کی جس آواز کو ۱۸۵۷ء میں بیدری کے ساتھ دبا گیا تھا اب پھر اپنی پوری قوت سے ابھرنے لگی۔ برصغیر میں اقبال کی آواز گونجی۔

خواجہ از خون رگ مزدور سازد لعل ناب

انقلاب اے انقلاب، انقلاب اے انقلاب

قید و بند کی صعوبتیں، تشدد، تحریف، تحریص، گولیاں، پچانسیاں اس آواز کو دبا، نہیں سکیں۔ آزادی کی تحریک پھیلنے لگی۔ غلامی سے نجات حاصل کرنے اور باضمیر اور باشعور بن کر زندگی بسر کرنے کا عزم بڑھ گیا۔ برطانوی حکومت نے آزادی کے قافلے کو روکنے کے لیے ہر قسم کے حربے آزمائے۔

ظلم، جبر اور ہلاکت آفریں غلامی کی اس تائیک فضا میں کر بلا، نئی معنویت مدانت اور آزادی کی بشارت بن کر ابھری

در نواے زندگی سوز از حسین

اہل حق! حریت آموز از حسین

(اقبال)

کر بلا میں ۶۱ھ میں ایک آواز بلند ہوئی تھی۔ ”رسول اللہ نے فرمایا ہے کہ جو ظالم بادشاہ کو دیکھے کہ وہ عہد خدا اور سنت رسول کی مخالفت کر رہا ہے اور بندگان خدا کے ساتھ ظلم و تعدی سے پیش آتا ہے اور وہ قول یا فعل سے اس ظالم کو نہ روکے تو خدا اسے بھی اس چہرہ دست بادشاہ کے زمرے میں شامل کر لے گا۔ دیکھو موجودہ حکومت شیطان

حضرت کے جواب بیٹے کو مرتے ہوئے دیجھا

اور شکر کا سجدہ انہیں کرتے ہوئے دیجھا

پھر ہم دیکھتے ہیں کہ آخری سوار بھی زخمی ہو کر گھوڑے سے گر پڑا۔ اور اب کربلا میں شام ہے۔ بے بے بدست ظلم جو کرتا ہے سائیں سائیں! یہ مرثیہ نگار کربلا سے بہت قریب ہیں۔ کربلا ان کے لئے حقیقت ہے۔ جدید مرثیہ نگاروں کے یہاں یہ ایک علامت بن گئی ہے۔

جدید مرثیہ نگاروں نے اگرچہ سوس ہی میں مرثیہ کہے ہیں مگر اپنے موضوع اور نگر کے لحاظ سے مرثیے کے اجزائے ترکیبی میں چند تبدیلیاں پیدا کی ہیں۔ قدیم مرثیہ نگاروں کے یہاں بجز حسینؑ کے اور کوئی موضوع نہیں ہوتا تھا۔ نئے مرثیہ نگاروں نے مخصوص موضوعات کے تحت مرثیہ کہے ہیں۔ مثلاً حسینؑ اور انقلاب، صداقت، شہادت، پانی، آگ وغیرہ چنانچہ چہرے میں موضوع کی رعایت سے قصیدے سے ملتی جلتی تشبیہ آگئی ہے۔ اس کے بعد گریز اور پھر محوزہ موضوع سے بحث اور آخر میں شہادت۔ جدید مرثیہ اپنے لب و لہجے میں بیانیہ کم اور نثری زیادہ ہیں۔ یہ تاریخی حقائق، منطقی دلائل اور کبھی کبھی مبالغہ آمیز فکر پر مشتمل ہوتے ہیں۔ نئے مرثیہ نگار اپنی نثری اور موضوعاتی ترتیب اور تنظیم کے ذریعے سے مرثیوں کو نئی وحدت میں ڈھال رہے ہیں۔ قدیم مرثیوں میں اجزائے ترکیبی سیکھتے تھے جن سے مرثیہ نگار انحراف نہیں کرتا تھا۔ لیکن جدید مرثیہ نگاروں نے اپنے مرثیوں کو موضوعات کی مناسبت سے الگ الگ صورتیں عطا کی ہیں۔ مرثیے کو وسعت دینے اور نئی جہتوں سے آتشا کرنے میں یہ ان کا بڑا کام ہے۔ ان شعرا نے مرثیوں کو جدید نظموں کے دوش بدوش لاکھڑا کر دیا ہے ان کے اسلوب میں عہد حاضر کی روشنی، تازگی اور علامتی بلاغت ہے۔

جوش پہلے شاعر، میں جنہوں نے واضح اور شعوری طور پر جدید مرثیوں کی نہ صرف بنیاد ڈالی بلکہ اس پر واقعی ایک سرِ بفلک عمارت تعمیر کر دی۔ انہوں نے پہلا مرثیہ ۱۹۳۰ء میں کہا تھا۔ ان کے یہاں کربلا انقلاب کا پیام اور حسینؑ عالم انسانی کے نجات دہندہ ہیں۔ جوش کے مرثیے آدمی کی عظمت کا قصیدہ ہیں۔

آدی حافظ و خیام و انیس و عشرتی غالب و مومن و فردوسی و میر و سعدی

خسرو و روی و عطار و بنیاد و شبلی یونس و یوسف و یعقوب و سلیمان و علی

خطبہ حضرت خلاق کا متبر انسان

اتہایہ کہ محمدؐ سا پیغمبر انسان

جوش پہلے شاعر ہیں جو مرثیوں کو امام باڑوں سے باہر لائے ہیں اور ان میں آدھ جہد سمونی ہے جو آج صدی

دنیا میں سرمایہ و محنت کے درمیان ہوری ہے۔

کر بلا ایک تزلزل ہے محیط دوراں کر بلا خرم سرمایہ پر ہے برق طپاں
کر بلا طبل پر ہے ضربت آواز ازاں کر بلا جرات انکار ہے پیش سلطان
نکر حق سوز جہاں کاشت نہیں کر سکتی
کر بلا تاج کو برداشت نہیں کر سکتی

کر بلا بہر عمل نعرہ زماں ہے اب تک کر بلا گوش بر آواز جہاں ہے اب تک
کر بلا منتظر صف شکناں ہے اب تک کر بلا جانب انساں جگراں ہے اب تک
داد غم ایک بھی جانباز نہیں دیتا ہے
کوئی آواز پر آواز نہیں دیتا ہے

جوش کے مرثیوں میں ہیں وہی آواز ملتی ہے جو ان کی نظموں میں ہے۔ کبھی بادلوں کی طرح گونجتی، گرجتی، اٹھتی
ہوئی، کبھی طوفانی دریاؤں کی طرح بہتی ہوئی، کبھی پہاڑی کرچھول برساتی ہوئی، کبھی چاندنی کی طرح کھلتی ہوئی اور کبھی
رات کے بیٹ ناک سناتے ہیں ڈھلتی ہوئی۔ یہ بڑی شاعری کی بڑی آواز ہے۔

جوش کے بعد مرثیہ کے دوسرے بڑے معبر شاعر سید آل رضا ہیں۔ آل رضا کے مرثیہ، مرثیت کی حدود کو قائم رکھتے
ہیں۔ ان کے مرثیوں میں دور حاضر کی سیاست کی کارفرمائی شاذ و نادر ہی پائی جاتی ہے۔ جوش کے مرثیوں میں خطابت
پائی جاتی ہے۔ آل رضا کے مرثیہ اس کے برعکس سوچتے ہوئے اور دوسروں کو سوچنے پر مائل کرتے ہوئے ہیں ان کے
مرثیے دینی تقدس کی فضا سے کبھی بھی قدم باہر نہیں نکالتے۔ تاریخ کے آئینے میں آل رضا نے حسنینت کے درخشاں چہرے
کو دیکھا اور دکھایا ہے۔ ان کے مرثیوں کا کمال یہ ہے کہ وہاں شاعری کو تاریخ نہیں بنایا گیا ہے بلکہ تاریخ کو شاعری بنا
دیا گیا ہے۔ مختصر مگر انتہائی بلیغ تاریخی واقعات کی ظن اشاروں سے آل رضا نے پورے واقعہ کر بلا کے اسباب و علل اور
اس کے تاریخ ساز اثرات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

آل رضا غزل کے اچھے شاعر تھے ان کے مرثیوں میں اسی لئے زبان کی لطافت، نزاکت اور حسن آفرینی ہے
ایک مرثیہ کے چہرے میں کہتے ہیں۔

اب بے فصل نے اب کے یہ سماں دکھلایا اسماں سوگ میں تھا جب کہ محرم آیا
اندھ گئی جتنی فضا اتنا ہی مہم بھی چھایا بونہیں پڑنے لگیں، یاد نے دل ترپایا

کھٹنا پانی ہے کہ بے وقت مدرس جاتا ہے
اور کبھی قافلہ پیاسوں کا ترس جاتا ہے

آل رضا کی حزنِ آواز نے ان کے مرثیوں میں عظمتِ غم پیدا کر دی ہے۔ وہ بھی اور آنسوؤں سے جھلپائی ہوئی آواز دل میں اترتی جاتی ہے لیکن اس سے یہ نہ بھٹکا چاہیے کہ ان کے مرثیوں میں اس آواز نے زورِ بیان کم کر دیا ہے۔ یہ رزمِ آواز اپنی جگہ خود ایک ایسی قوت بن گئی ہے جس کے سامنے بلند آہنگی ماند پڑ جاتی ہے۔

قافلہ آل محمد کا سوئے شام چلا لے کے کچھ خون سے لکھا ہوا پیغام چلا
روندتا پیروں سے برگردش آیام ہاتھ بندھوائے پے عزتِ اسلام چلا

اک سفر ختم ہے اک اور سفر کرنا ہے
کہ بلا نسیج ہوئی، شام کو کہ کرنا ہے

جوش اور آل رضا کے ساتھ ہی نسیم اسرد ہی نے بھی مرثیوں کو نئی فضاؤں سے ہکنا کر کیا۔ نسیم اسرد ہی کے مرثیے دراصل جدید و قدیم کے درمیان ایک مضبوط پل کی طرح ہیں۔ وہ عالمِ فاضل اور شاعری کے رموز و نکات سے پوری طرح باخبر شخص ہیں۔ انہوں نے اپنے مرثیوں میں رزم و بزم کا بھی اہتمام کیا ہے اور امام حسین علیہ السلام کے فضائل اور محاسن کا بھی تبلیغی انداز میں تذکرہ کیا ہے۔ وہ مرثیے کے وقار اور اس کے منفی تقاضے کو ہمیشہ ملحوظِ خاطر رکھ کر مرثیہ کہتے ہیں۔ وہ بڑے کہنہ شن اور پختہ بیان شاعر ہیں۔ مصالح و بدائع کا استعمال ان کے مرثیوں میں جا بجا پایا جاتا ہے۔ نئے شاعروں کے لئے ان کا مرثیہ بہترین سخن کی ایک درس گاہ ہے۔

اس قدر کیوں نہ خوش ہو میری نظمِ عیسٰی فیضِ جبریل میرے ذہن رسا کا ہے عیسٰی

میرا استاد دم نکر سخن، طہ زائیس وہ انیس ایک جو تھا خالق ہر رنگِ نفیس

برگ گل میں ہوں، وہ اک نخل پر و مند سخن

خسرو مملکتِ نظم، خداوند سخن

یہ بند دیکھئے خاندانِ انیس کے کئی شعراء کا ذکر اس میں بڑی خوبصورتی سے کیا گیا ہے۔

عیسٰی، جلیس، نفیس، نسیم اسرد ہی کی قادر الکلامی مسلم ہے انہوں نے کثرت سے مرثیے کہے ہیں

شعر و چار نہ دس میں کہے ہیں میں نے

مرثیے ایک سو تیس کہے ہیں میں نے

یہ بیت انہوں نے بہت پہلے کہی تھی۔ اب تو ان کے مرثیوں میں اور اضافہ ہو چکا ہو گا ان کے کلام میں بڑی لمبائی اور خلاقی پائی جاتی ہے۔ ایک مرثیہ انہوں نے پانی کے عنوان سے کہا ہے جس میں اول تا آخر التزام رکھا گیا ہے کہ عنوان کی معنویت اور مختلف کیفیات کہیں بھی ہاتھ سے نہ جملنے پائے۔

عجیب چیز زبان لغت میں پانی ہے کہ جس کے ذکر میں آمد ہے اور روانی ہے
تلم بھی وقت رقم محو در نشانی ہے یہ ایک لفظ اور اک قلم معانی ہے
چڑھے جو باہم ٹک پر سماں ہو جائے
جو کھینچ لیں تو عشق ہو شراب ہو جائے

پھر یہ بیت بھی دیکھئے

رکا رہے تو مزاج خفیس ہے پانی
رواں ہو جب تو زبان انیس ہے پانی

مرثیت میں ڈوبی ہوئی ایک اور بیت بھی ملاحظہ ہو۔

ارے فرات کے کم ظرف و بگہر پانی
نہ مل سکا علی اصغر کو، ڈوب مر پانی

انہیں مرثیہ نگاروں میں ایک ممتاز نام جمیل مظہری کا بھی ہے جن کا ابھی گذشتہ سال انتقال ہوا ہے۔ جمیل مظہری نعم گوی اور مرثیہ نگاری دونوں میں نہایت اہم مقام رکھتے ہیں ان کے مرثیے اپنے دردت کے لحاظ سے اگرچہ اپنے معاصرین کے مرثیوں سے چنداں مختلف نہیں ہیں مگر اپنے تفکر، فلسفیانہ تخیل اور ایسے کے کائناتی احساس کی بناء پر خوش آل رضا اور نسیم امر دہوی کے مرثیوں سے یکسر علیحدہ انداز رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں واقعہ کر بلا تاریخ بھی ہے، حسین کے گردار کا بحرہ بھی ہے۔ تعزیر آدم بھی ہے۔ اور ایک سوال ہے کہ صداقت کیوں شہید کر دی جاتی ہے! پوری کائنات ان کے یہاں اسی سوال کا جواب تلاش کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہے۔

غم، غم کا کل ہستی کا فساد ہے عجیب اس کے بننے کا، گم ہونے کا بہانہ ہے عجیب
حیرت بیکسی آئینہ خاندان ہے عجیب اک گرہ بھی نہ کھل سمت شان ہے عجیب
گشتیاں اور بھی بڑھتی گئیں سلجھانے سے
زلف ابھرتی رہی، کچھ نہ بن پڑا شانے سے

اللہ اللہ یہ سید بختی تعزیر مجاز تھک کے شاذ بکے زلفوں سے تری عمر دراز
دل لے آنکھوں میں آتے رہیں اباب نیاز مگر اٹھے نہ کسی کے لئے یہ پردہ راز

بس کہ اک عالم انکار ہے دنیا تیری
اک سرا پردہ اسرار ہے دنیا تیری

نگہ شوق رسا ہوگی کہاں تک تو بہ کام پردے کا کرے حسن بتاں تک تو بہ
سو حجابات معافی سے بیاں تک تو بہ سلسلہ پردہ نشینی کا یہاں تک تو بہ
وہ بھی نکلیں نہ کبھی حاجب سرکار ہیں جو

وہ بھی پردے میں رہیں محرم اسرار ہیں جو

جیل مظہری کے ٹھہرے ہوئے اور بظاہر پر سکون ہیجے میں بڑا دکھ اور زہن کو زخم بناتی ہوئی ٹھکر ہے
ان کے یہاں کائنات سیاہ پوش اور دقت سوگوار ہے۔ شام غریباں کے بیان میں ان کا قلم زندگی کی اندھیری
رات میں جوئے خون بن کر بہا ہے۔

چند نیچے ابھی جلتے ہیں چراغاں ہے یہ شام

اور اس کے بعد یہ دو بند دیکھئے۔

فوج شاہی میں ادھر تہنیت فتح کی دھوم اور ادھر خاک پر امت کے اسیروں کا ہجوم
بے کفن، دشت میں، ہر فردیہ رب قیوم گرد مہرا کی ردا، جن کو آڑا تے ہجوم

ہو کا عالم ہے، فضا چپ ہے، بیا باں چپ ہیں

تافلہ دقت کا چلتا ہے، حدی خواں چپ ہیں

موجیں دریا کی ہیں خاموش، ہوا نیند میں ہے بکیسی چپ ہے، گردہ شہیدان نیند میں ہے
ہر اسیرالم درنج و بلا نیند میں ہے سولی ہے غیرت حق، تہر خدا نیند میں ہے

کون پہرے پر ہوا بت اسد رب کے سوا

کوئی بیدار نہیں ہے دل زینب کے سوا

جیل مظہری کا یہ سہو جدید مرثیے میں منفرد ہے یہ غم کی گہری معنویت سے آگاہ کر کے ہمارے اندر جینے کی
توانائی پیدا کرتا ہے۔ ان کے یہاں غم سے نجات ممکن نہیں مگر اس غم کو سمجھ کر انجیز کر لینے ہی میں آدمی کی

توانائی اور عظمت ہے۔

جدید مرثیہ نگاروں کی یہ وہ نسل ہے جو تقریباً نصف صدی سے مرثیہ کہتی چلی آ رہی ہے۔ انہیں کے زمانے میں ایک اور نسل مرثیہ نگاروں کی ابھر رہی تھی جو اب خاصی پختہ مشق ہو چکی ہے۔ اس جدید تر نسل کے بیشتر شعرا کا تعلق پاکستان سے ہے۔

یہاں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ قدم مرثیہ نگاری کے زوال کے بعد جدید مرثیہ نگاری کا عروج پاکستان ہی میں ہوا۔ مرثیہ نگاری کی ارتقائی تاریخ میں پاکستان کا انتہائی اہم حصہ رہا ہے۔ مرثیہ نگاری کا مرکز لکھنؤ سے منتقل ہو کر اب کراچی پہنچ گیا ہے اور پاکستان کے ہر شہر میں جدید مرثیہ نگار ابھر رہے ہیں۔ جوش ملیح آبادی، آل رضا اور نسیم امروہوی کے بیشتر... مرثیے پاکستان ہی میں کہے گئے ہیں۔

جدید مرثیہ نگار اس میں شک نہیں کہ اپنے پیشرو مرثیہ نگاروں سے موضوعات اور نگر میں متاثر ہیں لیکن ان کی مجموعی فکر زندگی کے جدید مسائل سے زیادہ قریب اور اپنے اظہار میں نئے امکانات کی تلاش میں ہے ان کے کلام میں ملکی مسائل کا گہرا مطالعہ اور بین الاقوامی صورت حال سے پیدا ہونے والی اس کش مکش کا پر تو پایا جاتا ہے جس نے لوگوں کی فہم میں حرام کر دی ہیں۔ یہ مرثیہ نگار کلاسیک مرثیہ نگاری سے مختلف انداز کے مرثیے کہہ رہے ہیں۔ آل رضا نسیم امروہوی اور جمیل مظہر کے یہاں موضوعات اور تصورات کی تبدیلی آپچی تھی مگر ان کے یہاں پھر بھی نیم کلاسیک رنگ مل جاتا ہے۔ جدید تر مرثیہ نگاروں کے یہاں اس نیم کلاسیک رنگ سے بھی بچ کر مرثیہ کہنے کی کوشش پائی جا رہی ہے۔ ظاہر سی بات ہے کہ یہ کام آسان نہیں ہے۔ نئے راستوں کا سفر کٹھن اور حوصلہ طلب ہوتا ہے۔ یہ مرثیہ نگار اس سفر پر نکل پڑے ہیں ان کی حوصلہ مندی کو دیکھتے ہوئے یہ بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ اردو مرثیے زندگی کے تازہ ترین مسائل کا ساتھ دیے کا حوصلہ اور توانائی رکھتے ہیں۔ ان مرثیوں میں جہاں تاریخی شعور پایا جاتا ہے وہاں مرثیہ نگاری کی ذات کا کرب بھی ملتا ہے۔ بعض مرثیہ نگاروں نے بڑی خوش اسلوبی سے اپنے مرثیوں میں مقامی رنگ بھی داخل کیا ہے۔ اثر جمیل مرحوم جن کا انتقال ابھی حال ہی میں کوئٹہ میں ہوا ہے نئے مرثیہ نگاروں میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ ان کے مرثیوں میں نئے ادرا پرانے عناصر کی آمیزش کے باوجود ایسے امکانات پائے جاتے ہیں جو جدید تر مرثیوں کو یہاں کے حالات سے قریب تر لاسکتے ہیں۔ ان کا ایک مرثیہ ہے جس کے چہرے میں کوئے کی برفت باری کو مرثیے میں داخل کر کے وصف مقامی رنگ سے مرثیے کو زمینی قوت کو پہنچائی ہے جبکہ ہماری شاعری میں پہلے بار بربنبا کی کا تفصیل سے ذکر کیا ہے۔

خیمہ زن فصل خزاں ہے چنستان میں کو ہساروں سے سوا برف ہے میدانوں میں
 منجمد خون ہوا جاتا ہے شربالوں میں سرد ہے آتش سیال بھی میخانوں میں
 خوں لب زخم تکا تے ہوئے گجسہ آتا ہے
 فرش پر قطرہ جو گزتا ہے وہ جم جاتا ہے
 بیت کے آخری مصرعے کو دوبارہ پڑھئے پھر انیس کا یہ مصرعہ یاد کیجئے۔

بھن جاتا تھا جو گرتا تھا دانہ زمین پر

ادریہ دیکھئے کہ کلا سکی انداز عہد جدید میں پہنچ کر کس طرح نئے رنگ سے جلوہ گر ہوا ہے۔ اثر جلیل اگے چل کر کہتے ہیں

مارے سردی کے ہے پہلو کا بدلنا دشوار نفس گرم ہے بر نانی ہواؤں سے دوچار
 شعلہ جاں میں حرارت سے نہیں ہیں آثار آگ کے پاس سے اٹھتے ہوئے چرختا ہے بخار

مگر نظر بھی کہیں دو چار قدم جاتی ہے

اس قدر برف کی شدت ہے کہ جم جاتی ہے

ادریہ پھر اشعار دیکھئے

اگ نے اپنی روایت کو خاموش کیا
 برف نے شعلہ بیالوں کو بھی خاموش کیا

دادی نور کو نظارہ یہ شروتا ہے
 کوئٹہ آئینہ خاں سانپلہ آتا ہے

کہیں آنے کا مزہ ہے نہ کہیں جانے کا
 رابطہ ٹوٹ گیا شمع سے پروانے کا

برف باری کا ذکر اردو شاعری میں شاید پہلی بار اسے تسلیم اور شاعرانہ حقیقت نگاری کے ساتھ ہوا ہے۔ اثر جلیل کی پختہ بیانی نے نازک مراحل کو بڑی فن کاری کے ساتھ طے کیا ہے اب اس کے بعد گریز کا مرحلہ کتنا مشکل ہو چکا تھا مگر ان کی تخلیقی صلاحیت آسانی کے ساتھ اس مرحلے کو طے کر گئی ہے۔

ہاں مگر اہل دلا دمک پہ ہیں آئے ہوئے آتش شوق سے دل سب کے ہیں گرمائے ہوئے
 اس شدید برنباہی میں مجلس میں لوگوں کے آنے کا ذکر کر کے اثر جلیل و نقشا مرثیے پر آجاتے ہیں۔ اثر جلیل
 ہی کی طرح دوسرے جدید مرثیہ نگاروں نے بھی اپنے مرثیوں کو انفرادی فکر کا آب و دمک عطا کیا ہے۔ صبا کبر آبادی
 اگرچہ عمر کے لحاظ سے جدید مرثیہ نگاروں کی نسل میں شامل نہیں ہیں مگر انہوں نے کراچی میں اگر مرثیے کہے ہیں ان کے
 یہاں فکر تغزل میں سمونی ہوئی ملتی ہے۔ اس دور کے دوسرے مرثیہ نگاروں میں یادرجاس، صفدر حسین مرحوم، تالش دہلوی
 شاداں دہلوی، قیصر بابر پوری، شاہد نقوی وغیرہ کے نام نمایاں ہیں۔

جدید ترین مرثیہ نگاروں میں سردار نقوی، امیدناصل اور بلال نقوی بڑی محنت اور فکری بصیرت کے ساتھ مرثیے
 کہہ رہے ہیں۔

اس نہایت تیز رفتار سائنسی ترقیوں سے گرم نفس اور سیاسی سرگرمیوں سے گرم گفتار دنیا میں جہاں ہر لمحہ عالمی
 امن کے تباہ ہونے کا ڈر لگا رہتا ہے۔ جدید مرثیے امن کی آواز اور آدمی کے احترام کا پیغام بھی گئے ہیں۔ یہ پیغام
 انہیں کر بلا سے ملتا تھا جو اپنے تاریخی تسلسل کے ساتھ وہ ہماری دنیا کو پہنچا رہے ہیں۔ جدید مرثیوں میں حسین
 آدمی کی آخری پناہ گاہ ہیں۔

اردو غزل۔ چند مسائل

جمیل الدین عالی

جس منتظمین کا نہایت مسنون ہوں کہ مجھے اس یادگار اجتماع میں یہ مقالہ پڑھنے کی دعوت دی۔ یہ واقعی منتظمین کی بڑی ہمت ہے کہ انہوں نے اس پیانے پر ایسی کانفرنس منعقد کی جس میں اتنی اہم شخصیات شریک ہیں۔ پچھلے سال مجھے کینیڈا کے چند شہروں میں مشاعرے پڑھنے کا موقع ملا تھا۔ میں نے اس وقت بھی محسوس کیا تھا اور اب بھی دیکھ رہا ہوں کہ ایک طرف تو اردو جاننے والے کینیڈین شہریوں نے اپنی جڑوں کے ساتھ اپنے کسٹمنٹ کو جان کی طرح عزیز رکھا ہے اور دوسری طرف کینیڈا کی حکومت دنیا بھر کی ان چند حکومتوں میں شامل ہے جو کثیر الثقافتی معاشرے کے لئے اپنے دعوؤں کی تائید میں ٹھوس امداد دیتی ہیں۔

مجھے اعزاز بھی کرنا ہے کہ کینیڈا کے اس معزز اور کثیر الجہات ثقافتی اجتماع کے سامنے میں اپنے آپ کو اردو غزل پر کوئی مبسوط مقالہ پڑھنے کا اہل نہیں سمجھتا خصوصاً جبکہ وہ مقالہ بھی انگریزی میں ہو کیونکہ نہ تو میں مروجہ مفہوم کے مطابق کوئی باقاعدہ تعداد ہوں نہ اردو کے سوا کسی اور زبان کو اپنے ادبی تجربات و مسائل کے اظہار کے لئے استعمال کرتا ہوں۔ تاہم میں نے اس سیمینار میں اردو غزل پر مقالہ پڑھنے کی دعوت قبول کی ہے تو اس کی وجہ صرف ایک ہی ہے اردو یہ کہ میں کم و بیش پچھلے تین دہائیوں سے اردو غزل لکھنے والے جیسے تیسے تخلیقی فنکاروں میں شامل اور ان سے متعلق رہا ہوں۔ یعنی تیسری دہائی کے ساتھ دہلی سے لے کر آج کے نو عمر غزل گویوں تک۔ اس واسطے سے اردو غزل اور اس کے ارتقاء کے مختلف مارج و منازل سے تھوڑی بہت واقفیت رکھتا ہوں۔ بس یہی بات میرے لئے اس معزز اجتماع کے سامنے اپنا مقالہ پیش کرنے کا جواز فراہم کرتی ہے جس میں مجھے کئی سامریں نایبہ بھی نظر آ رہی ہیں جو نہ صرف یہ کہ بلابالغہ مجھ سے کہیں زیادہ قابل ہیں بلکہ اس موضوع پر مجھ سے کئی گنا بہتر معلومات رکھتے ہیں۔

اور اجتماع کی عمر بھی عرض کرتا چلوں کہ میں نے اس مقالے کے لئے اپنے تخلیقی اظہار کی زبان یعنی اردو کو وسیلہ

اظہار بنایا ہے۔ چنانچہ اصلی مقالہ اردو زبان میں ہے جو میری تحریر کی زبان ہے۔ یہ اس مقالہ کا انگریزی ترجمہ ہے۔ دونوں زبانوں کے مزاجی اختلافات کے سبب میں یہ نہیں کہہ سکتا کہ انگریزی ترجمہ اردو اصل کا صحیح متبادل ہے۔ معاف کیجئے گا نثر جیرالڈ صاحب وہ نہیں کہہ سکے جو عمر خیام کہہ گئے تھے۔ میں تو ایک اچھا انگریزی مترجم بھی نہیں ہوں مقالہ کا اردو متن اور اس کا انگریزی ترجمہ دونوں سمینار کے شرکار میں تقسیم کئے جا رہے ہیں۔

میرا موضوع اردو غزل مقرر ہوا تھا اور یہ ایک بہت بڑا موضوع ہے کئی کتابوں کا مستحق، لیکن میری خوش قسمتی سے جناب صدر انجمن اچانک کے قریشی نے میری شکل آسان کر دی اور دعوت نامہ کے ساتھ ایک واقعی ذریعہ مشورہ بھیجا کہ میں خصوصیت کے ساتھ غزل کے ان پہلوؤں پر بات کروں جو عام طور پر اردو ادب میں بحث کا موضوع رہے ہیں مثلاً اردو شاعری میں غزل کی اہمیت بطور فن شاعری کے ایک اسلوب کے، یا یہ مسئلہ کہ غزل کا فارم ہمارے جمالیاتی ذوق کی تسکین کے لئے کہاں تک مناسب ہے۔ یا یہ بحث کہ اردو غزل کے تاریخی ارتقاء میں معاشرتی اور اخلاقی قدریں کا کیا حصہ ہے یا یہ مسئلہ کہ غزل اپنی مخصوص ہیئت یا فارم کے ساتھ ہمارے ملتے ہوئے رجحانات اور مذاق کا کہاں تک ساتھ دے سکتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ غزل کے حوالے سے بات کرنے کے لئے ان میں سے ہر مسئلہ بجائے خود بہت دلچسپ اہم اور تفصیل مطالعہ کا متقاضی ہے لیکن اس مختصر سے مضمون میں ان تمام مسائل کا احاطہ کرنا شاید ممکن نہیں اور جیسا کہ آپ بھی جانتے ہیں اردو دنیا میں ان مسائل پر آٹھ سوچا اور لکھا گیا ہے کہ اس مختصر وقت میں ان میں سے کسی ایک پہلو کو سمیٹنا بھی شاید مشکل ہے۔ بہر حال تعمیل ارشاد کے طور پر چونکہ مجھے کچھ دیکھ بات کسی کسی پہلو پر تو کرنی ہی ہے اس لئے میں نے اپنی سالانہ کے پیش نظر ان میں سے ایک مسئلہ کا انتخاب کیا ہے یعنی یہ کہ کیا غزل اپنی ہیئت یا فارم کے ساتھ ہمارے ملتے ہوئے رجحانات اور مذاق کا ساتھ دے سکتی ہے؟ لیکن یہ یقین پھر بھی نہیں ہے کہ میں اس موضوع پر کوئی نئی یا کام کی بات بھی کہہ سکوں گا یا نہیں۔ بہر حال یہ کوشش ضرور کروں گا کہ اس مسئلہ کو مختلف پہلوؤں سے دیکھ کر چند باتیں کر سکوں لیکن اس سوال پر براہ راست کچھ کہنے سے پہلے مختصر آچند باتیں غزل کے بارے میں عرض کروں گا

تہذیبی معذرت

غزل کے بارے میں کم از کم ایک بات تو ظاہر ہی ہے اور وہ یہ کہ یہ اردو شاعری کی سب سے جاناں دار اور دقیق صنفِ سخن ہے جو زمانے کے ہر سرد و محرم کو جھیلتی ہوئی اپنی تمام لطافتوں، نزاکتوں، رمزیت، اشاریت اور ایمائیت کے ساتھ آٹھ تک اپنی انفرادیت کو رکھے ہوئے ہے اس صنفِ سخن کا ضمیر عرب و عجم اور ہند کی بہترین

شعری روایات کے امتزاج سے اٹھا ہے لیکن یہ محض ایک صنفِ سخن ہی نہیں ہمارے تہذیبی مزاج کی توجہ اور پہلی تہذیب کی ایک علامت بھی ہے اس کا رد اُنتی پس منظر ایک خاص نظامِ خیال سے وابستہ ہے لہذا ہم اس کے مخصوص نظامِ خیال اور اس کی تہذیبی بنیادوں سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکتے چنانچہ خیال کے بارے میں کوئی بھی گفتگو کرتے ہوئے اس کی تہذیبی بنیاد اور اس نظامِ خیال کو پیشِ نظر رکھنا ضروری ہے جو اس صنفِ سخن کے لئے پس منظر کا کام دیتا ہے۔

علامہ انیس غزل کا ایک خاص شعری مزاج بھی ہے جس کی فضا جذبات و احساسات کے مختلف النوع رخوں اور رنگوں سے تعمیر ہوئی ہے اور جس کے مرکز میں انسان کا بنیادی جذبہ عشق ایک خاص نظامِ اقدار سے وابستہ ہو کر غزل کی کائنات کا مرکزی استعارہ بنتا ہے۔ اس کائنات کا مرکزی استعارہ بن کر عشق کی معنویت کیا ہے کیا ہو جاتی ہے اس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے فراقی صاحب کہتے ہیں کہ اردو غزل کا عاشق اپنے محبوب کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھتا اپنی تہذیب کی آنکھوں سے دیکھتا ہے۔ اسے اپنے ہاتھوں سے نہیں بلکہ اپنے کلچر کے ہاتھوں سے چھوتا ہے اور بقول رشید احمد صدیقی ہماری تہذیب غزل میں اور غزل ہماری تہذیب کے سانچے میں ڈھلی ہے اور دونوں کو ایک دوسرے سے رنگ و آہنگ، سمت و رفتار اور وزن و دقار ملا ہے۔ اب چونکہ غزل اپنے بنیادی مزاج اور ذہنی نفا کے اعتبار سے ایک تہذیبی ذریعہ اظہار ہے اس لئے اس کا اسلوب اور پیرایہ بیان یہ ہے کہ یہ اکثر و بیشتر رمز و ایما کا سہارا لے کر علامتوں، اشاروں اور کنایوں میں بات کرتی ہے۔ روزمرہ زندگی کے معاملات و مسائل ہوں یا انسانی تعلقات و روابط کی مختلف صورتیں، حسن و عشق کی واردات ہو یا مشاہدہ حق کا معاملہ، غزل کا بنیادی مزاج یہ ہے کہ وہ ہر موضوع کو رمز و اشارت کے ساتھ علامتی انداز میں پیش کرتی ہے۔ اردو غزل کے نگار غزل نے میں شمع و پرواز، برق و خرمن، شاد و کاکل، باد و ساغر، شیشہ و سنگ، قفس و سشیاں، گل و بلبل وغیرہ ہزاروں علامتیں اور استعارے زندگی کی بوجھل کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ اشیاء کے رشتہ، امتداد و کشش میں ربطِ معنوی کی نشاندہی کرتے ہیں ان میں سے ہر استعارہ بار بار تخلیقی تجربہ کی بھیٹی میں تپا کر سرخ کیا جاتا ہے اور ہر علامت بار بار کاوش اظہار کے میز سے تراشی جاتی ہے تب کہیں جا کر اسے روایت کا درجہ حاصل ہوتا ہے۔ علامہ انیس غزل کا فن تخصیص سے تعمیم کی طرف بڑھنے کا فن بھی ہے لیکن غزل محض تجربہ کی عمویت ہی کو پیشِ نظر نہیں رکھتی بلکہ اسے ایک تہذیبی منزلت و معیار بھی مہیا کرتی ہے۔ یہ منزلت معیار کبھی محسوس کو غیر محسوس سے ربط دے کر قائم ہوتا ہے، کبھی استعارہ کی طلسم بندی سے وجود میں آتا ہے، کبھی شاعرانہ صداقت کے حوالے سے ظاہر ہوتا ہے، کبھی قولِ محال کی وساطت سے رونما ہوتا ہے۔ کبھی علامت کے ذریعے

پیدا ہوتا ہے اور کبھی نکتہ سنجی اور معنی آفرینی کے جادو سے ظہور میں آتا ہے۔ غرض اسی طرح غزل کا فن اسالیب
 اظہار کے نو بنو رنگوں کے ساتھ ہمارے تہذیبی اور تمدنی مزاج کی آئینہ داری کرتا ہوا ہر عہد اور ہر زمانے
 کی روح کو اپنے اندر سمولیتا ہے۔ اپنے بنیادی تشکیلی مزاج کے اعتبار سے غزل ایک خاص طرح کے خارج
 دسپلن کی پابند ہونے کے باوجود اپنے اندر بڑی پچک بھی رکھتی ہے۔ قلی نطب شاہ سے لے کر آج تک غزل
 کے مدیر بھی ارتقا کی روشنی میں اس کے مزاج کا تجزیہ کیجئے تو اندازہ ہو گا کہ نئے نئے نثری اور سماجی عوامل ہمیشہ اردو
 غزل کے خاکے میں رنگ بھرتے رہے ہیں۔ ہر سماجی واقعہ اور ہر سیاسی حادثہ غزل کے مزاج اور اس کے طرز اظہار میں
 تھوڑی بہت تبدیلی پیدا کرتا رہا ہے اور ہر معاشرتی اور سماجی تبدیلی غزل کے اسلوب و اداسے لے کر اس کے موضوع
 مواد تک ہر شے پر اثر انداز ہوتی رہی ہے اور گو کہ ایک روایتی صنف سخن ہونے کے اعتبار سے غزل کچھ خاص
 حدود و قیود کی پابند ہے لیکن یہ حدود و قیود اس کی ترقی و ارتقا کی راہ میں کبھی بھی حائل نہ ہو سکیں اور روایت
 سے وابستگی کے باوجود یہ صنف ہر دور میں اپنے شعری مواد کو نئے عناصر سے ہم آہنگ اور مربوط کرتی چلی آئی
 ہے۔ اس کے باوجود ترقی و ارتقا کی مختلف منزلوں میں اسے طرح طرح کی آزمائشوں اور امتحانوں سے بھی گزرنا
 پڑا ہے۔ مولانا حالی کی بزمی اور میرازی سے لے کر ترقی پسند تنقید کی مخالفت تک اسے کیا کچھ برداشت نہیں کرنا
 پڑا ہے۔ کبھی اسے نیم دستی کہا گیا کبھی گردن زدنی ٹھہرایا گیا۔ کبھی تہی دامن اور تنگ ظرفی کے طعنے دیئے گئے اور
 کبھی پریشان خیالی کی تہمت لگائی گئی لیکن اردو غزل ہر کڑی سے کڑی آزمائش سے سرخرو ہو کر نکلی۔ نظم کے عروج
 کا زمانہ آیا اور گزر گیا لیکن غزل کو اس کے منصب سے معزول نہ کر سکا۔ غزل مختلف اوقات میں اپنی گھٹتی بڑھتی
 مقبولیت کے باوجود آج بھی اردو ادب کی آبرو سمجھی جاتی ہے۔

بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ہیئت کا مسئلہ

بدلتے وقت کے ہر موڑ پر غزل کے سلسلے میں یہ سوال ضرور اٹھتا ہے کہ آیا یہ صنف اپنے مزاج کی تمام شرطوں
 نزاکتوں اور اپنی روایتی حدود و قیود کے ساتھ ہی زندگی کے چھپیدہ مسائل کی ترویجی کا حق ادا کر سکے گی
 یا نہیں، بدلتے ہوئے وقت کے ساتھ زمانے کے نئے تقاضوں سے عہدہ برآ ہو سکے گی یا نہیں۔ ایسا ایک
 سوال آج بھی ہمارے پیش نظر ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ ماضی میں تو یہ سوال ہمیشہ غزل کے موضوع و مواد
 یا اس کے تخلیقی طریقہ کے حوالے سے اٹھایا گیا تھا جب کہ آج ہمیں اس سوال پر غزل کی ہیئت کے حوالے سے غور

کرنا ہے اور دیکھنا یہ ہے کہ آیا منزل اپنی مخصوص ہیئت یا نام کے ساتھ ہمارے بدلتے ہوئے رجحانات اور مذاق کا ساتھ دے سکتی ہے یا نہیں۔ اس سوال کے اندر نقطہ مضمر ہے کہ اگر وقت کے بدلتے ہوئے رجحانات سے ہم آہنگ ہونے میں منزل کا مخصوص عروضی سانچہ یا دوسرے ہیئت کو لازم کسی طور پر خارج ہوا تو کیوں وہ انہیں بدلنے پر غور کیا جائے، لیکن جیسا کہ پہلے ہی اس جانب چند اشارے کئے جا چکے ہیں ہماری منزل اپنی ابتدا ہی سے ہر عہد اور ہر زمانے کے تقاضوں سے بخوبی عہدہ برآ ہوتی چلی آئی ہے اس کی ہیئت وقت کے بدلتے ہوئے رجحانات اور تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے میں کبھی خارج نہیں ہوتی پھر لوں بھی منزل کی مخصوص ہیئت اپنی جگہ ایک بنیادی چیز ہے۔ بدلتے وقت کے تقاضے خواہ کچھ سے کچھ ہو جائیں یہ تو بس جیسی ہے ویسی ہی رہے گی۔ اس لئے کہ منزل کے پورے وجودی نظام میں سب سے بنیادی چیز اس کی مخصوص ہیئت ہی ہے لہذا منزل کی ہیئت کے سلسلے میں ایسا کوئی بھی سوال اٹھانا منزل کی بنیادی ماہیت کو معرض خطر میں ڈالنے کے مترادف ہے۔ منزل تو دراصل ان اصنافِ سخن میں سے ہے جن کی ہیئت میں تبدیلی یا تجربے کی کوئی گہنا شش شکل ہی سے نکل سکتی ہے۔ منزل میں آج تک جو بھی تجربے ہوئے ہیں یا ہو سکتے ہیں ان کا تعلق منزل کے موضوعات، اس کی زبان و بیان، اس کے اسلوب آہنگ اور اس کے لب و لہجہ سے رہا ہے اور رہے گا لیکن منزل کی ہیئت میں کسی قسم کی تبدیلی کے بعد منزل کو منزل کی حیثیت سے برقرار رکھنا مشکل ہے اس لئے کہ منزل اس وقت تک منزل کہلانے کی مستحق ہو ہی نہیں سکتی جب تک کہ وہ ایک مخصوص ہیئت کی حامل نہ ہو۔ منزل کی یہ مخصوص ہیئت بنیادی طور پر تین اجزاء پر مشتمل ہے ایک تو منزل کے ہر شعر کے دونوں مصرعوں کے مقررہ ارکان اور اوزان و بحر کا پابند ہونا۔ دوسرے قافیہ کا التزام اور تیسرے صرف مصرعوں میں ردیف کی پابندی۔ یہ ہے منزل کی ہیئت اور منزل اپنی اسی ہیئت سے پہچانی جاتی ہے ہم منزل کو اس کے مواد کی بنا پر منزل نہیں کہتے بلکہ منزل کو منزل کا نام اس کی ہیئت کی بنا پر دیتے ہیں۔ مثلاً اقبال کی منزل کا مواد میر کی منزل کے مواد سے بہت مختلف ہے لیکن مواد کے اس اختلاف کے باوجود دونوں میں جو چیز مشترک ہے وہ منزل کی مخصوص ہیئت ہے در نہ مواد تو منزل کے ہر شاعر کا دوسرے شاعر کے مواد سے مختلف ہو سکتا ہے۔ پھر لوں بھی منزل کے شاعر کا مواد اس کی داخلیت میں موجود ہوتا ہے اور یہ مواد ہیئت کے بغیر ظاہر نہیں ہو سکتا۔ ہر شاعر اس مواد کو منزل میں نظر کر کے لئے ہیئت کا محتاج ہے جو اس کے داخلی تجربے سے الگ معروضی طور پر وجود رکھتی ہے اس ہیئت کے بغیر اس کا داخلی تجربہ منزل کی صورت میں خارجی شکل اختیار نہیں کر سکتا یا یوں کہیے کہ اس کا داخلی تجربہ منزل کی ہیئت ہی کے ذریعے وہ شکل اختیار کرتا ہے جسے ہم منزل کہتے ہیں۔ شاعر کا داخلی تجربہ (یا اس کا مواد) بجائے

خود غزل نہیں ہوتا اور نہ اپنی کوئی متعین شکل رکھتا ہے بلکہ تخلیقی عمل کے ذریعے ہیئت سے مل کر غزل کی شکل اختیار کرتا ہے۔ اس سے معلوم ہوا کہ غزل کی ماہیت یعنی وہ شے جو غزل کو غزل بناتی ہے غزل کی ہیئت ہے اس کا مواد نہیں۔ لہذا بدلتے ہوئے رجحانات یا مذاق کے نام پر غزل کی ہیئت کو تبدیل کرنا دراصل غزل کی ماہیت کو تبدیل کرنے کے مترادف ہے۔

غزل کی ہیئت میں تبدیلی کا سوال پوری سنجیدگی اور توازن کے ساتھ پہلے کبھی نہیں اٹھایا گیا تھا اور اس لئے غزل کی ہیئت صدیوں سے ایک غیر متبدل اور غیر متغیر بنیادی سانچہ کی حیثیت سے محفوظ چلی آ رہی ہے اور غزل کی ماہیت ہر قسم کی تبدیلی اور تجربہ سے بالاتر سمجھی جاتی رہی ہے لیکن اب آثار کچھ ایسے نظر آتے ہیں کہ شاید یہ بھی مستقبل میں ہماری تجربہ پسندی کے ہاتھوں محفوظ نہ رہ سکے گی اس لئے کہ غزل میں ہیئت کے نئے تجربوں کا آغاز حال ہی میں ہو چکا ہے اور بعض شعراء نے اس قسم کے تجربے شروع کر دیئے ہیں جو غزل کے متعین عروضی سانچے سے انحراف پر مبنی ہیں حالانکہ اس بات کا لحاظ ہر کوئی امکان نظر نہیں آتا کہ غزل میں ہیئت کی اس تبدیلی کو مستحسن سمجھ کر قبول کر لیا جائے گا۔ لیکن یہ ایک واقعہ ضرور ہے کہ بعض شعراء ایسی غزلیں کہنے لگے ہیں جو آزاد نظم کی طرح چھوٹے چھوٹے مصرعوں پر مشتمل ہیں اور وہ غزلیں بعض رسائل میں شائع بھی ہونے لگی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ ہمارے دور کی تجربہ پسندی نے غزل کی ہیئت میں بھی تبدیلی کے رجحان کا آغاز کر دیا ہے اور ہندوستان میں چھوٹے بڑے مصرعوں کی غزلوں پر مشتمل ایک مجموعہ بھی شائع ہو چکا ہے۔ اب یہ بات تو اپنی جگہ درست ہے کہ غزل کی ہیئت میں اس تبدیلی کو ابھی ایک عام رجحان کی حیثیت حاصل نہیں ہوئی تاہم اسے ایک جدید ترین رجحان کا آغاز ضرور سمجھا جاسکتا ہے اور جو منطق اس رجحان کے پیچھے کام کر رہی ہے وہ یہ ہے کہ جب ڈیڑھ مصرعوں میں بات مکمل ہو سکتی ہے تو پورے دو مصرعے کہنے کی کیا ضرورت ہے۔ لیکن اس منطق کو اہل آگے بڑھایا جائے تو بات محض ڈیڑھ مصرعے کی غزل ہی پر ختم نہیں ہوتی بلکہ اس منطق کی رو سے تو صرف ایک مصرعے کی غزل کا جواز بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ لیکن اس سلسلے میں ایک بنیادی بات یہ ہے کہ خواہ ڈیڑھ مصرعے کی غزل ہو یا ایک مصرعے کی۔ اگر غزل کی بنیادی ماہیت دو مصرعوں پر مشتمل عروضی سانچے کی قید سے متعین ہوتی ہے تو ایک یا ڈیڑھ مصرعے کی بنیاد پر بھی جانے والی چیز پر غزل کا اطلاق ہو ہی نہیں سکتا۔ ایسی کسی بھی تخلیقی غزل کا نام دینا غزل کی ماہیت سے بے خبری کی دلیل ہے۔

لیکن اس مسئلے کو ایک اور زاویے سے دیکھیں تو کہا جاسکتا ہے کہ خود غالب جیسے شاعر کا "نظرت

"گلنائے غزل" سے شاک کی ہونا غزل کی ہیئت میں خامی یا خرابی کی دلیل ہے اور غزل کا یہی نقص بدلتے وقت کے تغاظوں
 سے عہدہ برآ ہونے میں حارج ہو سکتا ہے۔ علاوہ انہیں کلیم الدین احمد نے بھی غزل میں ربط و تسلسل کے نہ ہونے
 پر اعتراض کرتے ہوئے اسے نیم وحشی صنعت سخن قرار دیا ہے اور یہ بات بھی ہیئت ہی کے نقص کو ظاہر کرتی ہے
 اس کے جواب میں غزل کے انتشار اور بے ربطی کو دور کرنے کے لئے مسلسل غزل کہنے کا رجحان پیدا ہوا جو بجائے
 خود اعتراض کی صحت کو درست تسلیم کر لینے کا نتیجہ تھا۔ یہ بات اپنی جگہ بالکل درست ہے لیکن اگر اس اعتبار سے دیکھا
 جائے تو اعتراضات صرف غزل کی ہیئت ہی تک محدود نہیں رہے بلکہ ہیئت اور تخلیقی طریقہ کار سے لے کر مواد
 تک غزل کے معترضین نے اعتراض کا کوئی گوشہ باقی نہیں چھوڑا اور اعتراضات بھی ایسے جن کی بنیاد پر عظمت اللہ
 خان صاحب تو غزل کی گردن ہی بے تکلف مار دینا چاہتے تھے پھر اگر مسلسل غزل کا رجحان کلیم الدین احمد کے اعتراض
 کو درست ثابت کرتا ہے تو دوسرے اعتراضات کا حال بھی کچھ ایسا مختلف نہیں۔ مثلاً مولانا حالی کی غزل
 سے بروہی اور بیزاری اس کی ماہیت میں کسی خرابی کی بنیاد پر نہیں بلکہ عشق و عاشقی کے مضامین کی بنیاد پر تھی اس کے
 جواب میں عشقیہ مضامین کی جگہ اخلاقی اور سیاسی مضامین بانٹھے جانے لگے۔ شمع و پرواز اور گل و بلبل کی علامتوں
 پر اعتراض ہوا تو ان کی جگہ نئی علامتیں وضع ہوئیں یا انہی علامتوں میں نئے معنی پیدا کر لئے گئے۔ ردیف اور قافیہ
 کی قیود جان سخن پر گراں تھیں تو اس گرائی کو کم کرنے کے لئے غیر مردت غزلوں کا رواج ہوا۔ یہ گوششیں اپنی جگہ
 مستحسن ہوں یا غیر مستحسن اس بات سے قطع نظر دراصل سب کے سب اعتراضات کو درست تسلیم کر لینے کا نتیجہ تھیں
 حالانکہ اگر یہ سب اعتراضات بنیادی طور پر درست ہیں تو پھر غزل کو بحیثیت غزل کے باقی رکھنے کا کوئی جواز مشکل
 ہی سے نکل سکتا ہے اور عظمت اللہ خان کا یہ موقف درست معلوم ہونے لگتا ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف
 مار دینی چاہیے۔ علاوہ انہیں ایک بات یہ بھی سمجھ میں نہیں آتی کہ اگر واقعی غزل میں اتنی خرابیاں اور خامیاں موجود
 تھیں تو اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں غزل آج تک کیوں عروج سخن بنی رہی۔ کلیم الدین احمد صاحب تو
 اس کی وجہ بتاتے ہیں کہ دراصل مغربی شعرا کے مقابلے میں ہمارے شاعروں میں قوتِ تعمیر یا قوتِ ایجاد بڑی
 کم رہی ہے اور اسی لئے وہ ہمیشہ نظم کے بجائے غزل کی طرف مائل رہے۔ لیکن غور کرنے کی بات یہ ہے کہ اگر حافظہ
 ردی۔ میر غالب اور اقبال جیسے شعراء میں قوتِ تعمیر کی کمی ہے اور مثال کے طور پر کلیم الدین احمد صاحب میں نہیں ہے
 تو کیا یہ کوئی ایسی چیز ہے جس کے نہ ہونے پر افسوس کیا جائے۔ قوتِ تعمیر قوتِ ایجاد، تسلسل کلام، تنظیم فکر یہ
 سب الفاظ خواہ کتنے ہی بڑے ہوں لیکن جہاں کی مدد سے غزل کی نفعی کی جاتی ہے تو بات سلجھنے کی بجائے کچھ

الجبہ سی جاتی ہے۔ ہمیں غور کرنا چاہیئے کہ یہ سب کیا ہے اور کیوں ہے۔

تہذیب اور ہیئت کا تعلق

اس سلسلے کا ایک بنیادی سوال یہ ہے کہ اصنافِ سخن کا اپنی تہذیب سے کیا تعلق ہوتا ہے اور فن اور جمالیاتی اصول کہاں سے برآمد ہوتے ہیں یہ ایک ایسا بنیادی سوال ہے کہ اگر ہمیں اس کا صحیح جواب مل سکے تو شاید پھر ہم یہ بھی جان سکیں گے کہ ہم جن باتوں کو غزل میں مستحسن سمجھتے ہیں وہ کیوں مستحسن ہیں اور جن باتوں کو غزل کے مستحسنین مستحسن سمجھتے ہیں وہ غزل کے معاملے میں کیوں ہمارے کام نہیں آتیں۔ جہاں تک کلیم الدین احمد صاحب کے اعتراض کا تعلق ہے تو اس کے جواب میں غزل کے حامیوں کی طرف سے جو کچھ کہا گیا اس کا خلاصہ یہ تھا کہ ہر تہذیب کے جداگانہ تنقیدی اصول اور معیار ہوتے ہیں غزل ایک شرقی صنفِ سخن ہے اسے مغربی اصول تنقید سے نہیں جاپنچنا چاہیئے وغیرہ وغیرہ۔ یہ جواب اپنی جگہ درست ہو سکتا ہے لیکن اس سے یہ واضح نہیں ہوتا کہ اگر ہر تہذیب کے جداگانہ تنقیدی معیار ہوتے ہیں تو ہمارا تنقیدی معیار کیا ہے اور غزل اس پر کیسے پوری اترتی ہے۔ رہی یہ بات کہ غزل ایک مشرقی صنفِ سخن ہے لہذا اسے مغربی اصول تنقید پر نہیں جاپنچنا چاہیئے تو سوال یہ ہے کہ جب ہم زندگی کے ہر شعبے میں مغرب کو اپنا رہے ہیں تو صرف غزل کے معاملے میں مشرق پر کیسے قائم رہ سکتے ہیں لیکن غزل کے دفاع کرنے والوں کی طرف سے اس بات کا کوئی واضح اور تسلی بخش جواب نہیں ملتا۔ حتیٰ کہ فراق صاحب کی طرف سے بھی نہیں۔ یہ درست ہے کہ کلیم الدین احمد صاحب نے جن اصولوں کو اپنی تنقید میں اپنایا وہ کلاسیکی مغربی تنقید کے اصول ہیں اور اپنی اصولوں کی مدد سے اردو غزل کو پرکھ کر دیکھا ہے ان کے پیچھے ایک پورا تنقیدی نظام اور ایک مکمل جمالیاتی نظریہ موجود ہے اس جمالیاتی نظریے کی اساس جس تصور حقیقت پر ہے اس کا اصل اصول ”وحدت فی الکثرت“ کا تصور ہے اس تصور سے فن کی دنیا میں توازن، تناسب اور ہم آہنگی کا نظریہ برآمد ہوتا ہے اور توازن، تناسب اور ہم آہنگی کے تصورات اجرا کے ایسے تصور سے قائم ہوتے ہیں جس میں کل اور جزو کا استخراج ہوتا ہے۔ ارسطو نے کل کی تعریف یہی کی ہے کہ یہ تین اجزاء پر مشتمل ہے۔ ابتدا، انتہا اور درمیان۔ اور یہ تینوں اجزاء آپس میں ماسے مربوط ہیں کہ ان میں کسی قسم کی کمی بیشی نہیں کی جاسکتی۔ چنانچہ ایک فن پارے کی خوبی یہی ہے کہ وہ ایک وحدت یا کل ہو۔ اس کے اجزاء باہم مربوط ہوں، ان میں توازن، تناسب اور ہم آہنگی پائی جائے۔ اس کی ایک ابتدا، ایک انتہا اور ایک درمیان ہو اور یہ سب اجزاء اپنے

ناگزیر ہوں کہ ان میں کوئی کمی بیشی نہ کی جاسکے۔ کلاسیکی مغربی تنقید کے اس جامع فارمولے سے کلیم الدین احمد صاحب کے تنقیدی اصول اور معیار پیدا ہوئے ہیں وہ ان اصولوں کی روشنی میں غزل کو پرکھتے ہیں تو نتیجہ یہ برآمد ہوتا ہے کہ غزل میں ربط، اتفاق اور تکمیل کی کمی ہے۔

غزل میں تعبید سے اور قطع کی بہ نسبت تسلسل کی کمی ہے۔

غزل کی بے ربطی مسلم ہے۔

غزل میں درست تخیل کا فقدان ہے۔

اور انہی باتوں سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ غزل ایک نیم وحشی صنعت سخن ہے لیکن ان خیالات کو آسانی سے ستر نہ نہیں کیا جاسکتا۔ کلیم الدین احمد صاحب نے جن اصولوں کی میزان پر اردو شاعری کو تولایا ہے وہ روایتی لحاظ سے تمام ممکن دنیا میں تسلیم شدہ تھے۔ اصل کیا ہے یہ شاید کوئی نہ بتا سکے۔ مگر اس میں شک نہیں کہ اردو غزل ان اصولوں کی میزان پر پوری نہیں اترتی اور اس میں وہ تمام خامیاں واقعی ملتی ہیں جو کلیم الدین احمد صاحب نے گنوائی ہیں پھر یہی سوال یہ اٹھتا ہے کہ ایسی ”نیم وحشی“ اور ربط و تسلسل سے عاری صنعت سخن کو باقی رکھنے کا جواز کیا ہے۔ آخر کیوں نہ اس کی گردن بے شکلف ماری جائے لیکن یہ مسئلہ ذاتی پسند اور ناپسند سے اوپر اچھڑ کر دیکھنے کا ہے اس لئے کہ تہذیبی تصورات کا جواب ذاتی پسند و ناپسند سے نہیں دیا جاسکتا۔ غزل ہمیں لاکھ عزیز ہی مگر وہ اصول جو مغربی کلاسیکی تہذیب کہہ رہی ہیں ان کی اہمیت اور قدر و قیمت بھی مسلم ہے اور اسی طرح غزل بھی غلطی اسلامی تہذیب کی ایک بہت بڑی چیز ہے۔ لفظ غزل کے معنی ”حرف بازمان گفتن“ نہیں ہے جیسا کہ بعض پرانے فارسی اردو لغت نویس لکھتے ہیں۔ غزل عربی لفظ غزال سے ہے جس کے معنی ہرن ہیں۔ عالم عرب جگہ دنیا بھر میں کہیں بھی چاند راتوں میں ہرن کی سسکاریاں ہزار معنی روایت میں سکتی ہیں لفظ غزل کی معنویت میں زندگی کی بے شمار لطافتیں اور دردِ شال ہیں۔ فارسی اور اردو شاعری کے ذکر سے صرف اور صرف غزل ہی ہمارے ذہن میں آتی ہے تو کیسا اس کا مطلب یہ ہے کہ غلطی اسلامی تہذیب ہی میں کوئی خرابی کی صورت مضمر ہے۔ بالفاظ دیگر کیا غلطی اسلامی تہذیب کی جمالیات میں ”وحدت فی الکثرت“ کا اصول کارفرما نہیں، یا اس میں اس اصول کے علاوہ بھی کوئی اور اصول کام کر رہا ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ ”وحدت فی الکثرت“ کا تصور صرف کلاسیکی مغربی تہذیب ہی کا نہیں دنیا کی دوسری بڑی تہذیب کا تصور بھی یہی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ مختلف تہذیبوں میں حقیقت پر نظر ڈالنے کے مختلف طریقے ہو سکتے ہیں۔ مثلاً ایک طریقہ ہے کثرت سے وحدت کی طرف آنے کا۔ یہ صغودی اندازِ نظر ہے جو کلاسیکی مغربی تہذیب

اور اسلامی تہذیب دونوں میں مشترک ہے اس کے علاوہ ایک دوسرا طریقہ نزول انداز نظر بھی ہے یعنی وحدت سے کثرت کی طرف آنا۔ عجمی اسلامی تہذیب کی انفرادیت یہ تھی کہ اس نے اپنی جمالیات میں نزول انداز نظر کے لئے بھی جگہ نکال ہے اور اردو غزل کی پیدائش اس تہذیب کی اسی انفرادیت کا نتیجہ ہے۔ اسات ہندو فلسفہ و تصوف نے مزید تقویت بخشی ہے۔ آپ دیکھیں گے کہ بہت سے ”پتھے“ ہندوؤں نے غزل کو نہایت گراں قدر سطح پر پہنچایا۔ چنانچہ غزل میں ”وحدت فی الکثرت“ کی بجائے ”کثرت فی الوجدت“ کا تصور کام کر رہا ہے۔ ایک نظر کثرت سے وحدت کو دیکھتی ہے اور دوسری نظر وحدت میں کثرت کو۔ غزل اسی دوسری نظر کی ترجمانی کرتی ہے اور ان معنوں میں ایک عظیم تہذیب کا کارنامہ ہے کہ حقیقت پر نظر ڈالنے کا یہ طریقہ دوسری تہذیبوں کے فنی اور جمالیاتی اصولوں میں کارفرما نہیں ہوا۔

عجمی اسلامی تہذیب کے اس مرکزی اصول کو سمجھ لینے کے بعد اب غزل پر نظر ڈالیے۔ غزل میں وحدت کی مہاندگی تو غزل کے وزن، ردیف کی یکسانیت اور قافیوں کی ہم آہنگی سے ہوتی ہے لیکن چونکہ غزل کا اصل دور وحدت کی بجائے کثرت پر ہے اس لئے غزل کا مردہ اصول یہ رہا ہے کہ اس کے ہر شعر میں ایک مختلف معنوں مانعاً جائے اور مضمون واحد کے تسلسل کو اس کا عیب سمجھا جائے اسی اصول کی وجہ سے تکرار قافیہ بھی غزل میں ایک عیب سمجھا گیا کیونکہ اس سے کثرت کا نقشہ مجروح ہوتا ہے۔ پھر اگر ایک ہی قافیہ مطلع میں آجائے تو یہ بھی عیب ہے کیونکہ اصول کثرت کے خلاف ہے اور کثرت مضامین غزل کا عیب نہیں تھی ہے۔ چنانچہ غزل میں حقیقت واحد کی بوللموئی اس طرح دکھائی جاتی ہے کہ تجلی میں نکھار نہ ہو۔ فراق صاحب جب یہ کہتے ہیں کہ پوری کائنات ایک غزل ہے تو اس کا مفہوم بھی یہی نکلتا ہے کہ جس طرح کائنات میں حقیقت واحدہ مظاہر کثیرہ میں جلوہ گر ہے اسی طرح غزل بھی ایک بوللموئی محبوب کا جلوہ رنگارنگ ہے جو اپنی یکسانی کے باوجود عالم کثرت میں ہزار در ہزار تجلیات کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ اس وضاحت کے بعد دیکھئے تو معلوم ہوتا ہے کہ مضامین کی بے ربطی، تسلسل کی کمی، وحدت تخیل کی عدم موجودگی یعنی ربط، اتفاق اور تحلیل کا نہ ہونا غزل کا عیب نہیں اس کی خوبی ہے اور یہ منفی معنی کسی ”نیم دستی“ دماغ کا کارنامہ نہیں بلکہ ایک نہایت اعلیٰ درجہ کی تہذیب کی شان انفرادیت کا مظہر ہے اس وضاحت کے بعد وہ سارے اعتراضات بے وزن اور غیر متعلق معلوم ہونے لگتے ہیں جو اب تک غزل کے سلسلے میں مختلف گوشوں سے کئے جاتے رہے ہیں۔

اب خلاصاً اس بحث کا یہ نکتہ ہے کہ غزل کا اصول ”کثرت فی الوحدت“ ہے اور نظم کا ”وحدت فی الکثرت“۔ نظم میں کائنات کی کثرت وحدت بن جاتی ہے اور غزل میں کائنات کی وحدت کثرت بن جاتی ہے۔ نظم کا اصول اختلاف میں ہم آہنگی پیدا کرتا ہے اور غزل کا اصول ہم آہنگی میں اختلاف کو دیکھنا اور غزل اور نظم دونوں اپنی اپنی جگہ پر اعلیٰ ترین تہذیبوں کے ذرائع اظہار ہیں لہذا انہیں ایک دوسرے سے بڑا یا چھوٹا قرار دینا قطعی طور پر خارج از بحث ہے اس گفتگو سے جب یہ بات واضح ہو گئی کہ غزل کا ہماری تہذیب سے کیا تعلق ہے تو ہم ایک مضبوط تہذیبی بنیاد پر کھڑے ہوتے ہیں اور غزل کی ہیئت اس کے اسلوب و آہنگ، رموز و علامت اور موضوع و مواد کے بارے میں پورے یقین اور اعتماد کے ساتھ بات کر سکتے ہیں۔ اب کلیم الدین احمد، عظمت اللہ خان اور غزل کے دوسرے معترضین کے اعتراضات کا کھوکھلا پن، عین صاف دکھائی دینے لگتا ہے اور ہم جان لیتے ہیں کہ غزل کسی ”نیم وحشی“ مانع کی پیداوار نہیں بلکہ انتہائی تہذیب یافتہ جذبہ اور رچے ہوئے شعور کی مترنم ہے۔

اب جہاں تک غالب کا تعلق ہے تو اس کا ظرف تنگنائے غزل سے مطمئن نہ ہونا اس بات کی دلیل نہیں کہ اسے غزل پر کوئی ایسا اعتراض تھا جو اس کی ہیئت میں کسی نقص یا غای پر مبنی ہو۔ دراصل ایسا سمجھنا بھی ایک طرح کی غلط فہمی کی بنا پر ہے کیونکہ جہاں تک غالب جیسے بڑے اور عظیم شاعر کا تعلق ہے تو ایسے شاعر کے لئے ایک غزل ہی کیا ہر صنف سخن کا ظرف ”ظرف تنگنائے“ ثابت ہو سکتا ہے ایسے شعراء کو اصناف سخن کے قالب ہی نہیں، کبھی کبھی تو پوری زبان کا ظرف بھی ”ظرف تنگنائے“ ہی محسوس ہونے لگتا ہے اس لئے کہ کوئی بھی لفظ ایسے کسی بھی بڑے شاعر کے لئے بقدر شوق وسیع نہیں ہو سکتا۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ غزل کی تنگ دامنی کے شکوہ کے باوجود غالب جیسے شاعر کی انفرادیت کے جوہر بھی غزل ہی کے آئینہ صدر رنگ میں نکھرے ہیں۔ اور خواہ غزل کے مخصوص عروضی سانچے اور ردیف و قوافی کی قیود نے غزل کے فن کو کتنا ہی شکل کیوں نہ بنادیا ہو مگر دلی سے لے کر آج تک غزل کے ہر قابل ذکر شاعر کی انفرادیت کے جوہر بھی انہی حدود و قیود اور پابندیوں کے درمیان نکھرتے رہے ہیں۔ علاوہ انہیں غزل کا فن جہاں شاعر پر بہت سی پابندیاں عائد کرتا ہے وہاں وہ اسے بہت سی آزادیاں بھی دیتا ہے۔ مثلاً شاعر جو بحر چاہے اختیار کرے جو ردیف و قوافی چاہے باندھے جو

لب و لہجو چاہے اپنائے اس پر کوئی پابندی نہیں۔ لیکن اتنی آزادیوں کے ساتھ کچھ پابندی بھی خود بخود عام ہو جاتی ہے جنہیں نظر انداز کرنے سے غزل کے معیار کو ٹھیس لگتی ہے اور شاعر اور اس کا کلام دونوں پایۂ اقتدار سے گر جاتے ہیں ان پابندیوں سے صرف وہی شاعر عہدہ برآ ہو سکتا ہے جو غزل کے ہر شعر پر ”ستارہ می شکند آفتاب می سازند“ کا عمل بخوبی جانتا ہو۔

غزل کا موجودہ سفر

چنانچہ غزل کی ہیئت سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے تو بحیثیت مجموعی غزل کے بارے میں یہ بحث کہ غزل اپنے بنیادی مزاج اور اسلوب و آہنگ کے ساتھ ہمارے بدلتے ہوئے رجحانات اور مذاق سے کہاں تک ہم آہنگ ہو سکتی ہے۔ وقتاً فوقتاً ہوتی رہی ہے۔ خاص طور پر تقسیم ہند کے بعد ہندوستان اور پاکستان دونوں جگہ اس مسئلہ پر خاصی بحث ہو چکی ہے اور نظریاتی سطح پر اس سوال کا نقادوں نے جو بھی جواب دیا ہو لیکن تخلیقی سطح پر اس کا سب سے اچھا جواب خود غزل نے ہی فراہم کیا ہے یعنی دورِ حاضر کے درد و کرب کو سماجی، سیاسی اور تمدنی مسائل کو بہتر سے بہتر اور موثر انداز میں پیش کر کے بدلتے وقت سے ہم آہنگ ہونے کی صلاحیت کا ثبوت دیا۔ غرض کہ بدلتے ہوئے ہوئے رجحانات اور مذاق کا ساتھ دینے یا وقت کے تقاضوں سے عہدہ برآ ہونے یا نئے دور کے پیچیدہ مسائل کی ترجمانی کا حق ادا کرنے کے سلسلے میں اگر کبھی کسی کو غزل کی صلاحیتوں کے بارے میں کوئی شک و شبہ رہا ہے تو اس کا سب سے بہتر اور بھرپور جواب خود غزل ہی نے تخلیقی سطح پر فراہم کر کے اسے دور گر دیا ہے۔

چنانچہ آج بھی ہم اگے بڑھتی ہوئی زندگی اور تپتے درتپتے مسائل کے حوالے سے اردو غزل کے امکانات کا جائزہ لیتے ہیں اس کے لفظوں کے دردمست، علام و رموز کے استعمال اور اسلوب و ادا کے آہنگ سے پیچیدہ تر ہوتی ہوئی زندگی کے شعور و ادراک کا سرخِ کتاب ہے۔ ماضی کے ہر دور کی طرح آج بھی اردو غزل کے تشکیلی مزاج کا امتحان اس بات میں ہے کہ وہ شینوں کی گڑگڑاہٹ اور طیاروں کی پرواز کے شعور میں اپنے بنیادی مزاج اور آہنگ کو اپنی زمینیت، اشاریت اور ایمایت کو ایک موثر تہذیبی و رشتہ کی حیثیت سے برقرار رکھتے ہوئے نئے حالات و حوادث کی عکاسی کرنے میں کہاں تک کامیاب ہوتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ جدید غزل کے ایک حصہ میں آج واقعیت زندگی کا رنجان ملتا ہے جو غزل کے داخل آہنگ اور اس کی مزیت اور ایمایت کو چھوڑ کر ایک ایسے خارجی اور غیر

رمزیاتی انداز کو اپنا تلبہ جس میں غزل کے مزاج کی مخصوص تہ داری اور پہلو داری کی بجائے ایک طرح کا اکہرا پن
 پایا جاتا ہے۔ اسی طرح اس میں ایک رجحان انی غزل کا بھی در آیا ہے اور بعض تجربات ایسے بھی ہو رہے ہیں
 جو اگرچہ غزل کی ہیئت میں تو کوئی تبدیلی نہیں لاتے لیکن جو اس کے بنیادی غزلیہ مزاج کو مجرد کر کے اسے ناقابلِ شناخت
 اور ناقابلِ فہم ضرور بنا دیتے ہیں بہر حال یہ ایک اچھی بات ہے کہ ایسے تجربات جدید غزل کے غالب رجحان پر اثر انداز
 نہیں ہوتے لہذا اس کے بعض خارجیات زدہ حصوں سے قطع نظر بحیثیت مجموعی جدید غزل آج بھی اپنا وہی مخصوص رمزیاتی اور
 ایمانی انداز برقرار رکھے ہوئے ہے جو غزل کے اشعار میں تہہ داری اور پہلو داری کا ضامن ہے۔ غالب سے اقبال
 تک حسرت سے فراق اور فیض تک اور آگے بھی غزل میں تبدیلیاں اور تجربات ہوتے رہتے ہیں ۱۱ فسوس کہ میں
 اس فہرست کو طویل نہیں کر سکتا کہ جگہ کی قلت کے سبب جن محبوب ہندوستانی اور پاکستانی معاصرین کا نام نہ آ سکے وہ
 مجھ سے خفا ہو جائیں گے، لیکن غزل کی غزلیت اور اس کا بنیادی مزاج آج بھی برقرار ہے اور جدید غزل آج بھی
 ہندوستان اور پاکستان دونوں جگہ ماضی کی روایات سے کلیتہً منقطع ہوئے بغیر اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی زندگی کے
 شادیات و تجربات کو منعکس کر رہی ہے۔ ہندوستان میں جو نئی غزل فراق اور شاعرانہ فی کے بعد کبھی جا رہی ہے وہ نئے
 عہد کی روح سے ہم آہنگ ہے اور ایک نوع کی تازگی اپنے اندر رکھتی ہے۔ غلیل الرحمن اعظمی۔ مذاقا ضلی، شاد تمکنت
 بشیر پور۔ پافر مہدی۔ زبیر رضوی۔ شہر لاد بانی۔ شمیم حنفی۔ پرکاش نگری۔ فہیل جعفری۔ محمد علوی۔ عادل منصوری وغیرہ
 ایسے نام ہیں جنہوں نے ہندوستان میں غزل کو ایک نئی معنویت اور نئی توانائی دی ہے لیکن انہی کے علاوہ کئی اور شاعری
 کہتے ہی آپے اور سچے شاعر اور بھی ہوں گے جن کا ذکر میں تمام ہندوستانی غزل گو حضرات سے اپنی نادانیت کے سبب
 سے نہیں کر سکتا، مگر جو غزل کو اعتباراً در دہ کار دینے میں دوسروں کے ساتھ برابر کے شریک ہوں گے بجائے حریفان
 ہے کہ میں ہندوستان کے تمام اردو ادب سے پوری طرح واقف نہیں اور اس کے اسباب ظاہر ہیں لیکن اپنی ناقص
 اور محدود معلومات کے مطابق اگر میرا اندازہ غلط نہیں تو میں سمجھتا ہوں کہ ہندوستان میں جدید غزل کا ارتقاء پاکستان
 سے نسبتاً مختلف خطوط پر ہوا ہے لیکن یکہنا شائد غلط نہ ہو کہ ہندوستان میں بھی آپے بڑے ہر طرح کے تجربوں کے
 باوجود بڑے نفیس اور اعلیٰ درجے کے شاعر موجود ہیں جو غزل کے امکانات کو وسعت دے کر اس کے حسن اور دلکشی میں
 اضافہ کر رہے ہیں۔ اسی طرح پاکستان میں بھی ۱۹۴۷ء کے بعد جدید غزل ایک نئے بانچس اور توانائی کے ساتھ
 ابھری ہے۔ فیض۔ ندیم۔ حفیظ ہوشیار پوری۔ مختار صدیقی۔ ابن انشا۔ راجا جعفری۔ قسطل شفائی۔ مجید امجد۔ عزیز محمد دینی
 اور بہت سے دوسرے شعراء میں پریشانی ہوں کہ اس محترم گروہ میں اپنا نام شامل کروں یا نہ کروں پاکستان کے دور

آزاد میں اپنے ماحول کے رشتوں اور رابطوں اور بدلتی ہوئی زندگی کے شعور اور اک کے ساتھ اردو غزل میں جمیدیت کے نقوش ابھرتے نظر آتے ہیں۔ خاص طور پر فیض صاحب جن کا مقام فکر و فن کے اعتبار سے نہایت بلند ہے اور جو نظم اور غزل دونوں میں اپنے منفرد اور اچھوتے اسلوب کی بنا پر ممتاز ہیں۔ انہوں نے جدید غزل کو ایک نیا لب و لہجہ اور نیا رنگ دیا ہے۔ نئی نسل کے کتنے ہی شعراء نے ان کا اثر قبول کیا ہے۔ جدید غزل کو نئی زندگی اور نیا شعور دینے اور اسے نئے امکانات سے آشنا کرنے میں ان کا بڑا حصہ ہے۔ بہر حال جدید غزل پر فیض صاحب کے اثرات ایک الگ مطالعہ کا موضوع ہیں۔ اسی طرح ناصر کاظمی کا نام بھی جدید غزل کے سلسلے میں خاص اہمیت رکھتا ہے ناصر کاظمی کے ساتھ یا اس کے بعد آنے والے دوسرے نوجوان شعراء نے بھی عہد حاضر کے سوز و ساز اور درد و داغ کی ترجمانی کا حق بہتر طور پر ادا کرتے ہوئے اردو غزل کو زیادہ سے زیادہ نکھارنے اور سنوارنے کی کوشش کی ہے اس گروہ میں ناصر کاظمی کے علاوہ اور اس ضمن میں جن دوسرے شعراء کے نام قابل ذکر ہیں اب میں ان میں سے چند کا حوالہ دیتے بغیر نہیں رہ سکتا خواہ گھر واپسی پر کچھ ہی گزرے۔ ان میں عید اللہ عظیم، شہزاد احمد، جمال پانی پتی، محشر بدایونی، پردین فنا، محبوب خزاں، منیر نیازی، الطہر نفیس، شکیب جلالی، کشور ناہید، محسن احسان، زہرہ نگاہ، رضی اختر شوق، جون ایلیا، حمایت علی شاعر، عالم تاب تشد، ظفر اقبال، ساقی فاروقی، رسا چغتائی، رئیس فردخ، سبط علی صبا، امید فاضلی، سحر انصاری، نصیر قرابی، افتخار عارف، پردین شاکر اور بہت سے دوسرے نوجوان شعراء شامل ہیں جو نئی نوازم کو معنوی غریبوں سے ہم آہنگ کر کے تجدید غزل کی راہیں ہموار کر رہے ہیں۔ جدید غزل کے افق کو نئی وسعتوں اور نئی جہات سے آشنا کر رہے ہیں۔ نئے خیالات کی روشنی میں نئی پیمانیوں کا سراغ لگا کر اسے ایک نیا طرز احساس اور نیا پیرایہ اظہار دے رہے ہیں۔ ان شعراء کے ہاتھوں جدید غزل، جن و عشق کے بدلے ہوئے رویے میں عہد حاضر کی روح سے ہم آہنگ ہونے میں معاصرانہ انداز فکر میں اور حالات و حقائق کی حقیقت پسندانہ ترجمانی میں کیلے کیا ہوئی جا رہی ہے۔ ذرا اس کا اندازہ ان اشعار سے کیجئے۔

تمام عہد ترا انتظار ہم نے کیا

اس انتظار میں کس کس سے پیار ہم نے کیا

(حفیظ ہوشیار پوری)

وہ لوگ جن سے قری بزم میں تھے ہٹ گئے

گئے تو کب قری بزم خیال سے بھی گئے (عزیز نظامی مدنی)

میں روزِ ادھر سے گزرتا ہوں کون دیکھتا ہے
میں جب ادھر سے نہ گزروں گا کون دیکھے گا
(محبیب المحبہ)

وہ خارِ خار ہے شاخِ گلاب کی مانند
میں زخمِ زخم ہوں پھر بھی گلے لگاؤں اُسے
(احمد فراز)

کل چودھویں کی رات تھی شب بھر باجر چارا
کچھ نے کہا یہ چاند ہے کچھ نے کہا چہرہ ترا
(ابنِ انشاء)

کچھ نہ تھا یادِ بجزِ کارِ محبت اک عمر
وہ جو بگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے
(راقم الحروف)

کیا لوگ ہیں کہ دل کی گرہ کھولتے نہیں
آنکھوں سے دیکھتے ہیں مگر بولتے نہیں
(اختر ہوشیار پوری)

یہ چاہا تھا کہ یہ حقیر بن کے بی لوں
سو اندر سے گھسٹتا جا رہا ہوں

سلیم احمد

اس کی ہر طرف تعارفِ فل پہ نظر رکھتی ہے
آنکھ ہے دل تو نہیں ساری خبر رکھتی ہے
(ظفر اقبال)

اب ہوائیں ہی کریں گی روشنی کا فیصلہ
جس دیئے میں جان ہوگی وہ دیکرہ جائے گا

(محشر بدایونی)

نیتِ شوق بھرنہ جائے کہیں
تو بھی جی سے اتر نہ جائے کہیں

(ناصر کاظمی)

کس کے لئے جاگتے کس کی طرف بھاگتے
اتنے بڑے شہر میں کوئی ہمارا نہ تھا

(شہزاد احمد)

اُبلھے ہر آستان سے محبت کبھی نہ کی
خکو سے تھے اس قدر کہ شکایت کبھی نہ کی

(محبوبہ خزانہ)

کچھ اس قدر تھی گرمی بازارِ آرزو
دل جو خریدتا تھا اسے دیکھتا نہ تھا

(کشور ناہید)

آواز دے کے دیکھ لو شاید وہ ملی ہی جائے
ورنہ یہ عمر بھر کا سفر راہیگاں تو ہے

(منیر نیازی)

دلوں کی ادد دھواں ساد کھانا دیتا ہے
یہ شہر تو مجھے جتنا دکھانا دیتا ہے

(احمد شائق)

تیرے آنے کا انتظار رہا

عمر بھر موسم بہار رہا

(درسا بختاؤ)

دردانہ کھلا ہے کہ کوئی لوٹ نہ جائے

اور اس کے لئے جو کبھی آیا نہ گیا ہو

(اظہر نفیس)

گھر تو ایسا کہاں کا تھا لیکن

درد رہا تو یاد آتا ہے

(دامید فاطمہ)

مجنون میں عجب ہے دلوں کا دھڑکا سا

کہ جانے کون کہاں راستہ بدل جائے

(عبید اللہ علیم)

دیوار کیا گری برے خستہ مکان کی

لگوں نے میرے صحن میں رستے بنائے

(سبط علی صبا)

میں سچ کہوں گی مگر پھر بھی ہار جاؤں گی

وہ جھوٹ بولے گا اور لا جواب کر دے گا

(پروین خسرو شاہ)

مجھ کو مری شکست کی دہری سزا ملی

تجھ سے بچھڑ کے زندگی دنیا سے جالی

(ساقی نازق)

جہاں تک بھی یہ محراب دکھائی دیتا ہے
مری طرح سے ایک دکھائی دیتا ہے

(شکیبے جلائے)

کتنا پھیلے گا یہ اک وصل کا لمحہ آخر
کیا سمیٹو گے کہ اک عمر کی تنہائی ہے
(رضیہ اختر شوق)

گفت گو کسی سے ہو تیرا دھیان رہتا ہے
وٹ وٹ جاتا ہے سلسلہ تکلم کا
(فرید حبیب اوید)

میں جس کو اپنی گواہی میں لے کے آیا ہوں
عجب نہیں کہ وہی آدمی عس و کا بھی ہو
(افتخار عارف)

وصال و ہجر سے وابستہ تہمتیں بھی گئیں
وہ نکلے بھی گئے اب وہ قربتیں بھی گئیں
(سحر انصاری)

عشق وہ کارِ مسل ہے کہ ہم اپنے لئے
ایک لمحہ بھی پس انداز نہیں کر سکتے
(رمیہ فروغ)

شب فراق بھی چہرہ نہاگندہ ہے
کبھی چراغِ بکف بھی ہوا گزرتا ہے

(نصیر ترابی)

مجھے احساس ہے کہ یہ جائزہ بہت سرسری اور تشنہ ہے اور وہ شعرا جو خصوصی توجہ کے مستحق تھے ان کا
ذکر بھی شاید ہی آسکا ہو اشعار بھی زیادہ منتخب نہیں کئے جا سکے یہ حال ان اشعار سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے

کہ جدید اردو غزل اجتماعی زندگی کے مختلف رجحانات کی صورت گری میں عصرِ رواں کے سماجی معاشرتی اور تہذیبی عوامل کی عکاس انسانی زندگی کے بدلتے ہوئے شعور و شعار میں کس سلسلہ اظہار کا ثبوت دے رہی ہے اور کس طرح عہدِ حاضر کے آشفٹگی کو حسن و عشق کے بدلتے ہوئے روابط کو جدید زندگی کے درد و کرب اور اضطراب و انفعال کو انسان کی عصری تنہائی کو ایک جاذبِ توجہ بننے کے ساتھ فکر و فن کے سانچوں میں ڈھال رہی ہے۔ اپنے ماحول کی کٹھنوں کی لالچیت کے بیان میں کھر دی حقیقتوں اور پیچ در پیچ مسائل کی آئینہ داری میں غم و حسرت، ہجر و دھال اور فراق کی بدلتی ہوئی نسبتوں کے سبب سے ہر آن پیچیدہ سے پیچیدہ تر ہوتی ہوئی صورتِ حال کی عکاسی میں اگرچہ کبھی کسی کی سانس اکھر طعزور جاتی ہے لیکن بحیثیت مجموعی جدید غزل عہدِ حاضر کے بدلتے ہوئے رجحانات سے ہم آہنگ ہونے اور وقت سے عہدِ صبر آہونے میں اپنی اسکاکی صدا جیتوں کا ہستر سے بہتر ثبوت فراہم کر رہی ہے۔

لیکن! اگر کوئی اصرار کرے کہ غزل کے مستقبل پر کوئی واضح اور یقینی پیش گوئی کر دے، مجھے خود مستقبل کے بارے میں ایک قول یاد آئے گا یہ امریکہ کے شہر نیو جرسٹ مسٹر VALE کا قول ہے۔

ہماری کامتقبل مستقبل میں ہوتا ہے۔

حال کامتقبل ماضی میں ہوتا ہے۔

مستقبل کامتقبل حال میں ہوتا ہے۔

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📖

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

جدید غزل

سلیم احمد

غزل کے معنی اگر غزلوں کے متعلق یا غزلوں سے باتیں کرنا ہے تو جدید غزل کو پڑھنے کے قانونی 'اخلاقی' اور
شرعی قباحتوں کے باوجود، جدید غزلوں کو مذاخہ سے دیکھنا ضروری ہے۔ افسوس ہے کہ مجھے جدید غزلت کا
ذاتی تجربہ بالکل نہیں ہے اس لئے اپنی آسانی کے لئے میں تو یہ کرنا ہوں کہ کسی صنف دبئیٹلا افسانہ یا ناول میں غزلوں
کے چند نمائندہ کردار پکڑ لیتا اور ان کی روشنی میں جدید غزل کا ایک جائزہ سے ڈالتا۔ لیکن اس میں بھی ایک وقت پر پیش
آئی کہ عصمت کی 'شمن'، اور قرۃ العین حیدر کی 'رخشدہ' دونوں ذرا سنیر مچل گئیں اور انکے بعد کے افسانوی ادب نے
کوئی ایسا کردار پیش نہیں کیا جو اس نسل کا نمائندہ بن سکتا جس کی جوابی تقسیم ہند کے ساتھ آئی یا جسے بیٹھا برس لگے ابھی
آٹھ دس برس گزرے ہیں۔ مجبوراً صرف ایک صورت رہ جاتی ہے کہ آپ میرے ساتھ صدر کی کسی سڑک پر
کھڑے ہو جائیں اور ان کرداروں کو اپنی آنکھوں سے دیکھیں جن کے واقعات کل کے انجیلوں کی ریشیاں
نہیں گئے۔

یہ سڑک جو ابھی انتہائی تیز رفتار سی سے کار چلائی گزری ہے، اس کے پار سے میں آپ کا کیا خیال ہے!
آپ اسے ترک غنیمت کہیں گے یا کافر بندہ! اور ادھر دیکھیے۔ وہ ایک محترم اسکول پر ایک صاحب کی کمر کے گرد حلقہ
کے 'جاری' ہیں۔ یہ مومن کے پردہ نشینوں کی کون سی پشت میں پیدا ہوئی ہیں۔ اور عاف کیجئے، یہ خواتین جن کے شانے
اور پیٹ لیاں کھلی ہوتی ہیں اور جو اپنی بریدہ زلفوں کو جھٹکتی، تھکتے لگاتی خراماں خراماں شاپنگ کے لئے جا رہی ہیں!
ان پر غزل کھنسا ہو تو حیات کا اندازہ کام آئے گا۔ یا 'پڑیوں کے حیف' والے انشاء کا؟۔ لیکن ہے کہ آپ غزل کے عشق
کے لئے اس نوخیز حید کو پسند کریں (جیسا پہلے سے بڑھ کر ادھر سنا سننا کم کم) جو چند کتابیں سینے سے لگائے، خاموشی
سے نظر جھکائے، فٹ پاتھ پر جا رہی ہے (دیکھا ہے آٹا میں سے اسے بک شال پر) پسند بری بھی نہیں۔ لیکن کیا
آپ اس سے تیر جیسا عشق کر سکیں گے!

ہمارے ایک دوست نے ایک ایسی خاتون سے عشق کیا جن کی سب سے بڑی خوبی یہ تھی کہ وہ انگریزی بہت روانی سے بولتی تھیں۔ اور میرے انداز میں مغز میں مکھنی شروع کیے۔ — انجام ایک لڑناک المیہ کی صورت میں یہ نکلا کہ مجھ پر تو رقیب کے ساتھ لندن چلی گئی مگر ان کا دیوان بہر حال تیار ہو گیا۔ عشق میں یہ سودا بھی بڑا نہیں کہ آج نہ سہی گھٹیلوں کے دام مل جانے ہیں لیکن میرا سوال یہ ہے کہ میرے رنگ کا یہ پورا دیوان کس حد تک ہمارے زمانے کی نائنڈہ مغزوں کا دیوان کہا جاتا ہے؟

غزل کی پرانی شاعری کے بارے میں ہمارا کہنا ہے کہ گلِ دہلی کے فرضی قصے سناتی تھی یا کسی "معتوق حقیقی" کے ناقابلِ حصول وصل کی کوشش میں پریشان رہتی تھی۔ لیکن جرأت، مومن اور دانتا نے اتنا تو کیا کہ اپنی محبوبا میں ہم سے چھپاٹی نہیں۔ کوئی پردے ہی پردہ میں پردہ نشینوں پر مراد وہ بھی موجود ہے، کوئی کورٹے پر جاکر سرِ بازار رسوا ہوا تو وہ بھی موجود ہے۔ پھر جدید شاعری کا تو منشور ہی زندگی کو آئینہ دکھانا ہے یہاں تو یہ جلو سے زیادہ فراوانی سے ملنے چاہیے۔

اب ہمارے مطالعہ کے دو حصے ہیں۔ ایک حصہ کا تعلق جدید محبوب یا جدید عورت سے ہے۔ دوسرے کا ظاہر ہے کہ جدید عاشق یا جدید مرد سے۔ لیکن قبل اس کے کہ ہم یہ مطالعہ شروع کریں چند باتوں کی وضاحت بہت ضروری ہے۔

۱۱۔ ہمارے اس مطالعہ میں وہ مغزیں شامل نہیں جو اسی تصور کے تحت مکھی جاتی ہیں کہ غزل کے مضامین اور اسالیب ہمیشہ کے لئے متعین ہو چکے ہیں۔ اسی طرح اس میں وہ مغزیں بھی شامل نہیں ہیں جو عشقِ استعاروں میں سیاسی صورت حال بیان کرتی ہیں۔

۱۲۔ ہمارا یہ مطالعہ خاص طور پر ان مغزوں کا مطالعہ ہے جو تقسیمِ ہند کے بعد مکھی گئی ہیں۔ ان میں بھی ان مغزوں کو نہ یادہ اہمیت دی گئی ہے جو سن ستاون یا اٹھادون کے بعد مکھی گئی ہیں اور نئی صورتِ خیال کا اظہار کرتی ہیں تو وہ بالکل نئے لوگوں نے مکھی ہوں یا بعض پرانے لکھنے والوں نے، جنہوں نے نئے تجربات کو قبول کرنے کی ہمت کی ہے۔

۱۳۔ موجودہ صورتِ حال کی وضاحت کے لئے پرانی شاعری کے بعض حصوں سے بھی مدد لی گئی ہے۔ اور اس

میں غزل اور نظم کی تخصیص نہیں کی گئی۔

اب ہم پس منظر کے طور پر جدید عورت کا سلسلہ نسب متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ جدید عورت کی امان
حوایوں توڑ ڈھچی نذیر احمد کی ”تیز دار بہو“ ہے جس کا ایک دلچسپ مطالعہ فتح محمد ملک نے کیا ہے۔ لیکن منزل کی روایت
میں جدید عورت کے جھلکیاں ہمیں سب سے پہلے حسرت موہانی کی سزوں میں ملتی ہیں۔ موتن کے پردہ نشیں محبوبوں
سے ایک گونہ مماثلت رکھنے کے باوجود حسرت کا غبوب ان سے مختلف ہے۔ اس میں ہمدردی، ہم آہنگی، جذبات
کا شدت زیادہ ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس کی نفسیات اور ماحول میں ایک ایسی مطابقت ہے جس کے سبب
اس کی محبت کے بھرپور میں زیادہ نفسیاتی پیچ اور الجھنیں نہیں پڑتیں اسے معلوم ہے کہ محبت کئے جانے کی چیز
ہے اور یہ کہ اس کے ساتھ محبت کی جا رہی ہے اور اس کی محبت کا جواب محبت سے ملنا چاہیے۔ ہم اس میں غمزدہ
ناز کی صفات تو پاتے ہیں مگر یہ صفات ایسی نہیں ہیں کہ عشق کے تجربہ میں خلیج بن جائیں۔ پھر حسرت کے ”حسن و عشق“
دونوں کی سماجی حیثیت بھی سادی ہے (آخر بہت علم کا عشق ہے) جس کی بنیاد پر ان کے درمیان میں وہ پیچیدگیاں
نہیں پیدا ہوتیں جو بعد کے شعراء کو کلرک عاشق اور باس کی بیٹی کے عشق تجربہ میں آئیں۔ وہ دونوں ایک ہی سماجی
اور معاشی طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس لئے دونوں کی نفسیات بھی ایک ہی۔ حسرت کے یہاں محبوب، عاشق سے گریز
تو کر سکتا ہے کہ یہ بھی شدت محبت کو بڑھانے کا ایک طریقہ ہے۔ لیکن وہ اس طرح ناقابل حصول نہیں ہے جس طرح فراق کا محبوب
جہانی طعنے پر نہیں نفسیاتی طور پر فراق کا محبوب ہمدردی، ہم آہنگی اور شدت جذبات کے باوجود فراق کے ہاتھ نہیں آتا یہاں
عین وصل میں بھی فراق کی کیفیت قائم رہتی ہے۔ اس طرح فراق کی شاعری رواجی عشق کے روایتی ناز و نیاز سے کفر کی ایک
ایسی ”منفرد“ تنہائی کی ترجمانی کرتی ہے جسے عشق و عشق کی پر خلوس کوششیں بھی ختم نہیں کر سکتیں۔ دونوں کے وجود میں جوہری طعنے
پر ایک ایسا فصل موجود ہے جو وصل میں بھی روز نہیں ہوتا۔ دونوں ایک ہی خواہش رکھتے ہیں مگر کیا کیا جائے کہ وہ ایک خواہش
دونوں میں ”انداز و گرا“ اختیار کر لیتی ہے۔ یوں حسرت کے یہاں عشق کی آسودگی ہے اور فراق کے یہاں ایک قائم و دائم تشنگی۔
پھر فراق کو زندگی کا ایک ایسا تجربہ بھی ہے جہاں حسن و عشق دونوں دھوکا بن جاتے ہیں۔ اور خواہ یہ دھوکا تہذیب کی بنیاد اور لڑائی
کی اساس ہی کیوں نہ ہو اور ”دھوکا دے لے دھوکا کھائے“ کا مشورہ ہی کیوں دے سائے رکھا جائے بہر حال یہ دھوکا ہی۔
حسرت کو اس قسم کا کوئی احساس نہیں۔ انہوں نے عشق کیا، کامیاب عشق کیا اور اس پر انہیں ناز بھی ہے۔ رسم نے کی حسرت
عیاں تہذیب رسم عاشقی اور فراق کہتے ہیں۔ ہم سے کیا ہو سکا محبت میں یوں فراق اور حسرت کے یہاں حسن و عشق کے دو لہجے
نئے ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔

بہر حال حسرت کے یہاں حسن و عشق کی بدلتی ہوئی نفسیات ملی تھی تو فراق کے یہاں اس نفسیات کی گہرائیاں نظر کے

سامنے آئیں۔۔۔ گہرائیاں، وسعتیں اور پچیدگیاں۔ فراق نے ہمیں بتایا کہ عشق میں دینا اور قیہوں کے حامل ہونے کا رونا پرانا ہوا۔ اب تو اگر دونوں کے درمیان کوئی چیز مائل ہے تو خود میں۔ ظاہر ہے کہ یہ تجربہ اس معاشرت میں نہیں ہو سکتا تھا جہاں عاشق اور محبوب کے درمیان چلنیں نہیں، ادلیواریں مائل تھیں۔ اور اکثر لوگوں کا عشقیہ تجربہ گلے ہے۔ گلے ہے ایک جھلک دیکھ لینے پر ختم ہو جاتا تھا۔ فراق کا تجربہ نئی زندگی کا تجربہ ہے۔

فراق نے ہم سے ملنے اس عورت کو پیش کیا جو اپنے ماحول اور نفسیات کے اعتبار سے خاص انکے نواز کی چیز تھی اس عورت کو جس معاشرتی بندھنوں سے نئی نئی آزادی ملی تھی۔ اور یہ دیکھی سوکھی ازدواجی زندگی اور "حیون ساتھی" میں فرق کرنے لگی تھی۔ اس کے لئے خواب ایک ایسی بھرپور زندگی سے متعلق تھے جہاں "حسن برہنہ پیا" اور عشق خاک لبر دونوں مل کر ایک نئی دنیا کی تعمیر کریں (تعمیر زندگی کے سمجھ کچھ ٹھکرت)۔ یہ دنیا ابھی پرہیزگار میں تھی اور اپنے ظہور کے لئے برہنہ کی آزادی اور ایک ہمہ جہتی انقلاب کا انتظار کر رہی تھی۔ فراق کے محبوب کی طرح فراق کا عاشق یا مرد بھی ایک نئی نفسیات رکھتا ہے۔ اس کے بارے میں پہلی سچائی تو یہ ہے کہ عشق اس کے لئے بہت کچھ ہونے کے باوجود سب کچھ نہیں ہے۔ اس کی زندگی میں غم جاناں) کے ساتھ غم دوراں بھی ہے (غم فراق نے یوں ہی بسر کی — کچھ غم دوراں کچھ غم

جاناں) اور غم دوراں کے معنی صرف اپنی تنخواہ یا پیش کا غم نہیں رہا اشارہ غالب کی طرف نہیں ہے بلکہ ساری انسانیت کی فکر۔ ایک طرف اس کے معنی وسیع تر سیاسی دلچسپیاں تھیں جو اسے محبوب یا محبت سے کم عزیز نہیں ہیں دوسری طرف اس میں وہ تمام رنگانگ اور بھرپور تجربے سمٹ آتے ہیں جو ایک فرد کی زندگی کو وسعت اور عظمت سے ہم کنار کرتے ہیں۔ دوسری سچائی یہ ہے کہ اس عاشق کے لئے وفا کی روایتی قدر بھی روایتی معنی نہیں رکھتی اس میں یہ جرات ہے کہ تسلیم کر سکے کہ عشق اپنے آپ کو جھٹلائے بغیر ایک سے زیادہ مرتبہ کیا جاسکتا ہے۔ یہ رویہ اس لئے اہم ہے کہ اس سے پہلے یہ عرصے سے منسوب تھا۔ تعمیری اہم بات یہ ہے کہ اس عاشق کو اپنے محبوب کے عالمی ملک حسن ہونے پر اصرار نہیں ہے۔ یہ معمولی عادت بھی ہو سکتی ہے اور اسے میسر بنا کر بھی چاہا جاسکتا ہے۔ نئے عاشق کی اس نفسیات پر غور کرنے کے لئے فراق کے چند اشعار دیکھئے۔

یوں ہی ساتھ کوئی جس نے مجھے مٹا ڈالا نہ کوئی چاہندہ کا ٹکڑا، نہ کوئی زہرہ جیس

ترے سوا بھی حسین ہیں بقول ان آنکھوں کے دل اس کو مان بھی لیتا ہے دکھ بھی جاتا ہے
ترا فراق تو اس دن ترا فراق ہوا جب ان سے پیار کیا میں نے جن سے پیار نہیں

کہاں وہ خلوت میں دن رات کی اور اب یہ عالم ہے کہ جب ملتے ہیں، دل کہتا ہے کوئی تیسرا بھی ہو
فراق صاحب کہتے ہیں کہ یہ ”تیسرا“ اپنا کچھ بھی ہو سکتا ہے۔

حسرت اور فراق کی شاعری کے یہ چند عناصر اس وقت کے افسانوی ادب کے ساتھ رکھ کر دیکھے جائیں تو
حسرت انگریز ممالک نظر آتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ دونوں ایک ہی مشترک تجربے کے دو اظہار ہیں جو ذات
کے اختلاف کے باعث اور حیثیات کے معاملہ میں ایک دوسرے سے الگ تھلک ہونے کے باوجود ایک دوسرے
سے متعلق ہیں اور یہی شاعری اپنے وقت کی سچی نثر سے الگ تھلک نہیں رہتی بلکہ نثر کے تجربات کو بھی جذب کر کے لے شہت
اور ارتکاز عطا کر دیتی ہے۔ موضوعات کو بھی اور زبان کو بھی۔ مثلاً یگانہ کی شاعری میں زندگی کے کھرے کھرے تجربات
کو معہم کرنے کا جو آئنا کس بل پایا جاتا ہے وہ کیا اردو کی تو ان نثر کے تجربات سے الگ کر کے دیکھا جاسکتا ہے؟

یگانہ کے بارے میں ایک بار میں نے کہیں لکھا تھا کہ برصغیر میں بیسویں صدی کی زندگی کے ایک اہم گوشہ کی تفہیم یگانہ
کے مطالعہ کے بغیر نہیں ہو سکتی۔ یگانہ کی شاعری میں ہم ایک ایسے فرد سے دوچار ہوتے ہیں جس کا رشتہ روایتی اقدار سے
ٹوٹ چکا ہے اور اس نے جو اپنی انفرادی اقدار قائم کی ہیں ان کا اسکے زمانے سے ایسا شدید تضاد ہے کہ ہم اس کی صورت
نہیں نکلتی یہ شاعری ہمیں دکھاتی ہے کہ اس معاشرہ میں جہاں فرد اور معاشرہ کا رشتہ ٹوٹ چکا ہو، فرد کی ذات اور اس کے پیادے
اقدار پر کیا گندتی ہے۔ یگانہ کو زندگی سے جو نا اُسودگی ہے اس کی جڑیں زمانے کے ساتھ بہت دور تک عدوت سے بن
کے تجربے کی مخصوص نوعیت میں بھی بولی ہیں۔ یگانہ اپنے بل پر زندگی گزارنا چاہتے ہیں اور خود کو اس حد تک خود مکتبی بنانے
کی کوشش کرتے ہیں کہ عالم خارجی سے ان کا تعلق برائے نام رہ جائے۔ اپنے حریف غالب کی طرح ان کی خواہش بھی یہی
ہے کہ ”اپنی ہستی ہی سے ہر جو کچھ ہو لیکن عورت ان کی مرضی کے خلاف ان کی کائنات میں در آتی ہے اور انفرادیت پسندی
کے گنبد بے در کو توڑ کر اس کا رشتہ معاشرہ یا خارجی زندگی سے ملا دیتی ہے یگانہ نے عورت کی اس بے جا مداخلت کو کبھی
معاذ نہیں کیا۔ ان کے یہاں جس کی جتنی صفیں بھی پائی جاتی ہیں ان میں یہ احساس شدت سے موجود ہے کہ عورت انہیں زندگی
کے گناہ میں پھانسی لیتی ہے اس لئے اپنی شاعری میں وہ بار بار حسن یا عورت کی شکست پر شیطانی مسرت کا اظہار کرتے ہیں۔
بلکہ جہاں ان کا پس نہیں چلا وہاں گالی کو سنوں پر اتر آتے ہیں۔ یہ

حسن کا رنگنا، کا پیسا
بے گاہوں کو ساننے والا

مجھ سے معنی شناس پر جا دو حسن صورت حرام کیا کرتا۔ ؟

کیوں بڑھایا تھا دل جلوں سے تپاک

گھل گئے جیسے موم کی مریم

زمین پر لوہ کے تپلوں نے کیوں ڈھکی دی ہے کھنٹے تو بھنار مٹی تھے حرمت کے
یگانہ کی شاعری میں ہیں حسن، محبوب یا محبت کی نفسیات کے تعلق روشنی نہیں ملتی۔ لیکن یگانہ کی غزل کا مرد بیویوں
صدی کی آتی پچی نفسیات رکھتا ہے کہ ہم سب کے وجود کی تاریک تہوں میں اس کی موجودگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا ہم
اسے بالعموم اپنے ایک ”جنباتی وجود“ کی مدد سے اپنے شعور میں آنے سے روکتے ہیں
اور اپنے شعور کی سطح پر اس ”نفیت“ کو بروئے کار نہیں آنے دیتے جو یگانہ کے یہاں اتنی شدت سے ظاہر
ہوئی ہے۔ یہ جنباتی وجود زندگی کے حقیقی پہلوؤں سے فرار کا ایک ذریعہ ہے۔ ہم اسے خوشگوار محسوسات اور دل
خوش کن تصورات کی مدد سے پروان چڑھاتے ہیں اور یہ ہماری جدید زندگی کی ایک مخصوص پیداوار ہے۔ ہمارے معاشرہ میں
جنباتیت کی ایسی فراوانی کبھی نہیں رہی جیسی اس زمانے میں پائی جاتی ہے یہ جنباتیت کیا ہے؟ ایک سیال ملبوہ ہے جسے
ہم شیرازہ کی طرح اس وقت تک پیتے رہتے ہیں جب تک اس کی تلچھٹ میں زہر اب حیات کا ذائقہ محسوس نہ ہونے لگے۔
بالعموم رومانی غزل کی آبیاری اسی سیال ملبوہ سے کی جاتی ہے۔ لیکن چونکہ یہ بھی ہماری زندگی کا ایک حصہ ہے اس لئے اس
میں آخر شیرازی کی بھی گنجائش موجود ہے اور فیض احمد فیض کی بھی۔

اختر شیرازی کا بیشتر کلام چونکہ نفلوں پر مشتمل ہے اس لئے ان کا ذکر چھوڑنا ہوتا ہے البتہ فیض صاحب نے غزلیں بھی کہیں
ہیں اور اگرچہ ان کی بیشتر غزلیں اوپر کی وضاحت کے مطابق میرے مضمون سے باہر کی چیزیں ہیں، تاہم اتنا ضرور کہا جاسکتا
ہے کہ ان کی غزل میں عشق، جہاں سیاست کا پردہ نہیں ہے، وہ فیض کے جنباتی وجود کا پردہ ہے۔

فیض کے کلام میں ہیں حسن کا جو پر تو نظر آتا ہے وہ مغربی طرز کی بے حد جدید نوعیت ہے۔ فیض صاحب میں ان
کی نفسیات کے بارے میں کچھ زیادہ تو نہیں بتاتے لیکن اتنا ضرور معلوم ہوتا ہے کہ وہ ڈرائنگ روم کی مخلوق ہے اور اپنے
خوابناک شبستان میں فیض کی دلدادہ کی حجم جان کے سارے انداز برتی ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسی محبوبہ سے ہم آہنگ پیدا کرنا فیض
جیسے مہذب آدمی کے لئے کچھ دشوار نہیں۔ میرے خیال میں فیض صاحب کی موجودگی اور ان کے چند اشعار ہی ایک ایسی
نفیاب پیدا کر دیتے ہوں گے جس میں عشق کا یہ تجزیہ کامیاب ہو سکے فیض صاحب کے کلام میں حسن و عشق کی ہم آہنگی اس کا ایک

مثبت پہلو ہے۔ لیکن یہ ہم آہنگی حسرت اور فراق کی ہم آہنگی سے بہت مختلف چیز ہے۔ فراق اور حسرت کو اس کا حصول نفسیاتی کشمکش کے بغیر نہیں ہوتا بلکہ وہاں ہم آہنگی نام کی کشمکش کے توازن کا ہے۔ یہ دو سیادوں کی ہم آہنگی ہے جو اپنے اپنے محور پر رہتے ہوئے بھی ایک دوسرے کی طرف کھینچتے ہیں۔ حسرت کے یہاں توبہ نہیں لیکن فراق کے یہاں توبہ خواہش کی اس کے لئے پوری کاوش کرنی پڑتی ہے۔ فیض صاحب کے یہاں نہ کشمکش کا پتہ ہے نہ توازن کا یہ ہم آہنگی انہوں نے حاصل نہیں کی، انہیں بڑی بھاری ٹہنی لگی گئی ہے۔ یہ سیادوں کا نہیں ایسے درجہ اول کی ہم آہنگی ہے جو شاخوں سے توڑ کر کیا کر لئے گئے ہیں اور گلدستہ میں لگا دیئے گئے ہوں۔ فیض صاحب کے یہاں مرد عورت کے بجائے دو جذباتی وجودوں کا اشتراک ہوتا ہے جو اپنی پوری زندگی سے منقطع ہو کر خوش وقتی کے لئے شام کو جمع ہوتے ہیں اور افسردہ کن میٹھی میٹھی باتوں سے لطف لیتے ہیں۔ بعض لوگوں کا تجربہ ہے کہ اگر ایسہ شام اور ایسے باتوں کے ساتھ مئے ناب کی ہلکی چکیاں بھی چلتی رہیں تو ان کا جادو بڑے نوروں میں جاگتا ہے۔ فیض کی شاعری اس جادو کی شاعری ہے۔

لیکن فیض کا مآشتی، ایک نور کی افسردگی کو حاصل زندگی سمجھنے کے باوجود اپنے باطن کی اندھونی تہوں میں بے حسی کی بہت سے منزلیں طے کرتا ہے۔ بے حسی تخلیق کی موت اور زندگی کی نفی ہے۔ روحانی اصول کی درد سے اسے تخلیقی تجربہ نہیں بنایا جاسکتا لیکن فیض کے عاشق میں یہ خوبی ہے کہ وہ بے حسی سے الجھنے کے بجائے اس کا بیان اتنی خوبصورتی سے کرتا ہے کہ بے حسی بجائے خود ایک حسین کیفیت معلوم ہونے لگتی ہے۔ مثلاً اس شخص کے بارے میں آپ کیا کہیں گے جو رونے کے قابل درج ہو اور فرصت مزدوری کاموں سے پاؤں تو رو بھی لو، ہم نے بعض ایسے بڑے بڑے لوگوں کو دیکھا ہے جو اتنے "خشک" ہو جاتے ہیں کہ کسی کی موت پر رونی صورت اور روتا ہوا لہجہ بنانے کے باوجود رو نہیں سکتے لیکن فیض کا عاشق اس خشکی کو بھی تروتازگی بنانے کی ترکیب استعمال جانتا ہے۔

دوستو ختم ہوئی دیدہ ترکِ شبنم

یہ اتنا خوبصورت بیان اس بات کا ہے کہ فیض کا "میں" رونے کے قابل نہیں ہوا۔

اس طرح ہیں فیض کی شاعری میں جدید زمانے کی اس مخلوق کی نفسیات ملتی ہیں جس کا معانی خود اعتمادی نے اپنے پھرے وجود کے اور اک کے قابل نہیں چھوڑا جو اپنی زندگی کے تجربات کا صرف ایک خوشگوار پہلو ہیں دکھاتا ہے اور ان پہلوؤں کو ناآمودہ اظہار چھوڑ دیتی ہے جن کی قہوں میں زندگی کا

حقیقی تجربہ اپنی تمام تلخیوں اور زہریلیوں کو چھپائے بیٹھا ہے۔
 اچھا، یہ تو ہوا پس منظر، اب ایک نظر پیش منظر پر ڈالنے اور دیکھنے کو یہ تمام عناصر جدید غزل
 کی تعمیر میں کیا حصہ لیتے ہیں؟

سب سے پہلے تو آپ یہ دیکھئے کہ حسرت کا کوٹھے پر ننگے پاؤں اُسنے والا محبوب، عشق سے اپنے
 ربط ضبط میں کہاں پہنچا ہے؟ لیکن اس کے ساتھ ہی وضاحت مزوری ہے کہ پہلے اس محبوب کی جھکیاں حسرت اور
 خزاں کی متاعِ غزل تھیں۔ اب اس کا تجربہ اتنا عام ہوا ہے کہ ساری جدید غزل کی ملکیت ہے۔ یہ ایک بڑی معاشرتی
 تبدیلی کا مظہر ہے۔ اظہر نفیس پر ایک مختصر مضمون لکھے ہوئے ہیں میں نے اس کے محبوب کو زمانے کی دین کہا تھا۔ آپ دیکھیں
 گے کہ زمانے کی اس دین سے اپنے اپنے دست رسا کے مطابق سب ہی فیض یا بھرتے ہیں۔ اس محبوب کی صفت
 صرف یہ نہیں ہے کہ آدمی ہے بلکہ اسے دیکھنے کی تاب بھی ملانی پاسکتی ہے۔ صرف دیکھنے کی نہیں ساتھ سلاسنے کی بھی
 اس کے حسن کی وہ ساری مادرائیت ختم ہو گئی ہے جو اس کا سلسلہ کسی حسن ازل سے ملا دیتی تھی۔ اب اہم کا حسن مذہبی
 اور اس کی فطرت سیدھی سادھی نسوانی ہے۔ یوں محبوب ہونے کی رعایت سے اگر وہ کبھی وعدہ خلافی بھی کرے تو اورد
 پیارا لگتا ہے لیکن سچی بات یہ ہے کہ وہ (بھولے سے نہیں) جان کر کون سے وعدے پورے نہیں کرتا ہے ایسے محبوب کی
 سنگت میں وہ رقابت کے پرانے گلے شکوے تمام ہوئے۔ اب اسے نہ صرف خدا کو سونپا جاسکتا ہے بلکہ
 مدئی کے ساتھ ہنسنے بولنے دیکھ کر بھی زیادہ تکلیف نہیں ہوتی اور اگر کہیں رقابت اور جلن ہے تو اس کا ذائقہ پہل
 رقابتوں سے خاصا بدلا ہوا ہے۔

ایک تبدیلی یہ بھی ہے کہ اس سے ملاقات کے لئے مقتل، کوئے زقیان یا بلاسنے بام کی شرط نہیں رہی، اب
 وہ سڑکوں پر، مکانوں کے زینوں میں، پائیں باغ کے کونوں میں، بازاروں کے چوراہوں پر اور یک شالوں پر ملے گا۔
 اس محبوب کے ساتھ اس کے عاشق کی منفات بھی کم و بیش رہی ہیں۔ غالب نے جو بات ظہر کی تھی وہ مختلف طرح
 اس طرح پوری ہوئی ہے کہ عشق اس کے لئے پریشانی نہیں خواہش ہے۔ اس خواہش میں شدت، گہرائی اور پائیداری ہو سکتی
 ہے لیکن یہ زندگی کا واحد مدعا نہیں اور پائیداری کے معنی میں لافانی و فانی نہیں ہیں۔ — ہم راشد نے اپنی ایک
 نظم میں اعتراف کیا ہے۔ ”آج تک کی ہے کئی بار محبت میں نے“ افترا لایمان نے اس کا دوسرا چلو یہ کہہ کر دکھایا تھا
 ”میں نے چاہا بھی مگر تم سے محبت نہ ہوئی“ یہ دونوں ردیے غزل میں بھی اس طرح قبول کر لئے گئے ہیں کہ عشق اذلی
 توفیق کے بجائے لہوائی صداقت بن گیا ہے، لہوائی صداقت کے ایک معنی یہ بھی ہیں کہ اب اس کا پوری زندگی سے تعلق نہیں رہا

دوسری تبدیلی یہ ہے کہ اس عاشق کو عشق کے سوا کچھ اس کا کام بھی نہ پیش آئی اور جیسا کہ فراق کے سلسلے میں ہم ذکر کر چکے ہیں، وہ انہیں عشق کے برابر ہی اہمیت دیتا ہے۔ (معنی) نے یوں کہا ہے کہ تیرے ہوتے جبر میں یا دہی کیا کوئی کام۔ ہم نے موقوف اسے وقت دگر پر رکھا میری بڑی تبدیلی یہ ہے کہ وہ بعض ایسی نفسیاتی سچائیوں کا اعتراف کرنے لگا ہے جو اس کے عشق تجربہ کی حریف ہونے کے باوجود اس کے لئے اتنی ہی مہنی خیز ہیں جتنا عشق۔ آخر میں ایک بات یہ کہ اس عاشق کو اپنے عشق کو بھی شک کی نظر سے دیکھنا آتا ہے جس کی وجہ سے اس کا رویہ تعلقات عشق کی طرف تجزیاتی ہے اس کے ساتھ ہی وہ اپنے دکھوں اور غموں کا احساس رکھنے کے باوجود انہیں اتنی زیادہ اہمیت نہیں دیتا کہ لہری زندگی کا پیانہ بنا ڈالے۔ اب حسن و عشق کے ان تمام پہلوؤں کو جو یہ غزل کے آئینہ میں دیکھے۔

جبے ہوئے ہیں تم سے جدا	پھرتے ہیں تنہا تنہا
دور جدا تائی دیکھ لیا	پھر کوئی تم سا بھی نہ ملا
جب بھی پکارا ہم نے تمہیں	لوت کے آئی اپنی صدا
میرے دور محبت میں	عشق و عقل ہوئے یکجا
دنیا میں ہیں کام بہت	مجھے کو اتنا یاد نہ آ
یاد آئے گا تم کو حفیظ	آدنی اچھا تمہارا برا

(حفیظ ہو شیار پوری)

۲

تمام غم ترا انتظار ہم نے کیا	اس انتظار میں کس کس سے پیار ہم نے کیا
اگر تو اتفاقاً مل بھی جائے	تری فرقت کے صدمے کم نہ ہوں گے
غم زندگانی کے سب سے	بالآخر غم عشق سے جا ملے
تو تیند میں بھی میری طرف دیکھ رہا ہے	سو نے نہ دیا مجھ کو ریشمی شب نے
برسوں سے تری طرف ہواں ہوں	محنت ہے تو انتظار کر لے
ہر لمحہ اگر گریز پا ہے	تو کیوں میرے دل میں بس گیا ہے
منت مانگ دعا میں محبت	تیرا میرا معاملہ ہے
کس دل سے کروں وداع تجھ کو	ٹوٹا جو ستارہ جل بجھا ہے
کچھ کھیل نہیں ہے عشق کرنا	یہ زندگی بھر کا تجھ کا ہے

(جیل الدین عالی)

ہم تجھ سے بگڑ کے جب بھی اٹھتے پھر تیرے حضور آگئے ہیں
 ہم عکس ہیں ایک دوسرے کا چہرے یہ نہیں ہیں اُٹنے ہیں
 یکساں ہیں فراق وصل دونوں یہ مرحلے ایک سے کڑے ہیں
 پا کر بھی تو نرسندار گئی تھی کھو کر بھی تو ریتھکے ملے ہمیں

(احمد ندیم قاسمی)

— ۳ —

غم حیات و غم دوست کی کشاکش میں ہم ایسے لوگ تو رہے وصال سے بھی گئے

شاید کہ محراب نہ بھی اُٹھے تری نگاہ ویسے تری نگاہ دلاؤ بڑا بھی سے ہے

مرا چاک گریاں چاک دل سے جاملا آخر مگر یہ حادثے بھی بیش و کم ہوتے ہی رہتے ہیں

بہت نازک ہے اس توخیز کا آئین آرائش حیا پہلے سے بڑھ کر اور سیرِ ناحنِ خفا کم

تعلقاتِ زمانہ کی اک کڑی کے سوا کچھ اندر یہ تراپیمانِ دوستی بھی نہیں
 (عزیز حامد مدنی)

— ۴ —

نیتِ شوق بھر نہ جائے کہیں تو بھی جی سے اتر نہ جائے کہیں

ہر چیز تیرا عہد وفا بھول گئے ہم وہ کشاکشِ ضمیر طلب یاد رہے گی

اے دوست ہم نے ترکِ محبت کے باوجود غمِ سس کی ہے تیری ضرورت کبھی کبھی

جبر سے ایک ہوا ذائقہ ہجر و دھال اب کہاں سے وہ مزاحبر کے پھل میں آئے

میں سوتے سوتے کئی بار چونک چونک پڑا تمام رات تیرے پہلوؤں سے آئینے آئی

تیرے چلیں بھی دل کانپ کانپ اٹھتا ہے مرے مزاج کو آسودگی بھی راس نہیں
بچھے یہ ڈر ہے تیری آرزو نہ مٹ جائے بہت دنوں سے طبیعت مری اداس نہیں

(ناصر کاظمی)

(۵)

اداس نہیں ہے، یہ ہے زندگی ان آنکھوں میں بہت حسین، بہت مضطرب، بہت غناک
نہر اردہ سہی محبوب، ہے مری ہی طرح نظر غلوں جسم، زباں بہت بے باک

کہیں تو ہوگی ملاقات اسے چمن آرا کہ میں بھی ہوں تری خوشبو کی طرح آوارہ

سخن میں تکنت و ضبط شوق کے احکام مگر نظر میں رہی شوخی خطا قلبی

چھپک سکا ہے نہ اتنیک جواشک نیم شبی اسی میں ہیں ترے سب خندہ ہائے زیر لبی

جیسے ساحل سے چھڑا لیتی ہیں موجیں دامن کتنا سادہ ہے تراجم سے گھریزاں ہونا

غزل کے شکوے غزل کے معاملات جدا ہیں مری ہی طرح سے تو بھی نامشعار ہے آجا

جاں کاہ تھی کبھی جو تو تری کم تو جیسی کیا بات ہے کہ آج نہ گزری گراں مجھے

تجذیبِ احساس پر ہر غم، سوسلا، خبر و حلا
لیکن یہ کیا آگ ہے جس کا کھوج نہیں رمانوں میں

عمر بھر بآسانی بار غم اٹھانے سے
کچھ نہ تھا یاد بچر کا رجحان اب عمر
ان پر اعتبار آیا خود کو آزمانے سے
وہ جو بگڑا ہے تو اب کام کئی یاد آئے
(رجیل الدین عالی)

— ۶ —

ہجر تو ہجر تھا اب دیکھتے کیا بیٹے گی
اس کی قربت میں کمی دور سے اور بھی ہیں

نہیں اب کوئی خواب ایسا تری موت جو دکھائے
پھر کر تجھ سے کس منزل پر ہم تنہا چلے آئے

شاید اپنا پیار ہی بھوٹا تھا اور دستور یہ تھا
مٹی میں جو بیج بھی بویا جاتا تھا وہ پھلتا تھا

دنیا عجیب جگہ ہے کہیں دل پہل جاتے
تجھ سے بھی دور آج تری آرزو گئی

پریش احوال کو آئے ہو مرگِ دل کے بعد
جاؤ بھی تم سے نہیں مجھ کو رہا اب کوئی کام

ہاتھ جو مجھ سے چھڑاتی ہے وہی پرچھائیں
لگ کے سو جاتی ہے راتوں کو مرے سینے سے

بھلا ہوا کہ کوئی اور مل گیا تم ما
دگر نہ ہم بھی کسی دن تمہیں بھلا دیتے
(خلیل الرحمن اعظمی)

— ۷ —

تجھ سے ملنے کے خواہاں ہو، مل کے رونے سے حاصل
پھر وہ آگ بھڑک اٹھے گی اب جو رکھ میں پنہاں ہے

تیرے دکھ کو پا کر ہم تو اپنا دکھ بھی بھول گئے کس کو خبر تھی تیری خوشی تہہ در تہہ اک طوفاں ہے

جی رہا ہوں یہ کیا یوں ہی جیتا رہوں میں نہ تیری تڑپ ہوں نہ اپنا سکون

رنگِ طلب پہ خوشش تھے کہ آخر کام لیا دانائی سے
کس کو خبر ہے جلتے ہے تم، جلتے ہے ہم دور ہی دور

اب اس کا چارہ ہی کیا کرانی طلب ہی لا انتہا تھی ورنہ
وہ آنکھ جب بھی اٹھی ہے دامنِ درو پھولوں سے بھر گئی ہے

ضیا دلوں میں غبار کیا کیا تھے، روئے جی بھر کے جیب ملے وہ
وہ ابر بڑ سا ہے اب کے ساون کے پتی پتی نکھر گئی ہے
خشت کوئی میں کسے فرصت خوابِ خواں زندہ رہنے کے تقاضوں نے کیا زلیت کاخوں
میں کہاں پہونچا کہ ہر مت جسے بوجھ میں نے ہے شکستہ سرخاک اور میں شکستہ ترہوں
(ضیاء حسری)

۸

وہ جو میرے پاس سے ہو کر کسی کے گھر گیا دشمنی ملبوس کی خوشبو سے جادو کر گیا
تھی وطن میں منتظر جس کی کوئی چشمِ حسین وہ مسافر جانے کس صحرا میں جہل کر گیا

شرماتے ہوئے بند قبا کھولے میں اس نے یہ شب کے اندھیروں کے ہنسنے کی گھڑی ہے

بیگانگی کا ابر گراں بار کھسل گیا شب میں نے اس کو تھپڑ اتودہ بار کھسل گیا

جب مسافر لوٹ کر آیا تو کتنا دکھ ہوا اس پر اس نے بام پر وہ صورت زیبا نہ تھی
(منیر نیازی)

۹

مٹی نہیں کسی سے بھی قربت کی دُریاں گر کھو گیا ہو تو تجھے ڈھونڈ لائیں ہم

دل میں وہ آباد ہے جس کو کبھی چسا ہا نہ تھا چور سے ڈرتے تھے لیکن گھر کا دروازہ نہ تھا

سب مزے دُور ہی سے قلب و نظر نے پائے کیا ملاقات ہوئی بات نہ کرنے پائے

دلوں میں تری یاد سی رہ گئی یہی ایک منزل کڑی و گئی

گو فاصلے بھی حسن کی قربت میں بڑے تھے کیا کیا نہ سمجھتے رہے جو دُور کھڑے تھے

دیا حسن میں اب روشنی کہاں باقی بس اک غبار سا ہر سمت اڑ رہا ہوگا

تنہائیوں میں کوئی در آیا تو کیا ہوا تھا مدتوں سے دل کا دیر کچھلا ہوا

پیر بھی چست ہوا مست، کھڑی دیواریں اسے چاہوں اسے روکوں کہ جدا ہو جاؤں

وہ مجھے پیار سے دیکھے بھی تو پھر کیا ہوگا مجھ میں اتنی ہی سکت کب ہے کہ دھوکا کھاؤں

خود ہی مل بیٹھے ہو یہ کیسی شناسائی ہوئی دشت میں پہنچے نہ گھر چھوڑا نہ رسوائی ہوئی

(شہزاد احمد)

مثل بادِ صبا تیرے کوپے میں اے جانِ جاں آئے ہیں
 چند ساعت رہیں گے چلے جائیں گے سرگراں آئے ہیں
 زخم کھنسنے لگے پھر ابھر نے لگیں دل کی محرومیاں
 یاد پھر تیرے اندازِ دلدارِ جسم و حیا آئے ہیں

پھر کوئی نیازِ خمِ نیا دردِ عطا ہو اس دل کی خبر لے جو تجھے مہجول چلا ہو
 دروازہ کھلا ہے کہ کوئی لوٹ نہ جائے اور اس کے لئے جو کبھی آیا نہ گیا ہو

ہم مٹ گئے اس عشق میں اور کچھ بھی پایا تم آج بھی لیکن وہی تصویر دفن ہو
 شاید کہ ترے قرب سے آجائے میسر وہ درد کہ جو دردِ جدائی سے ہوا ہو

اظہر تم نے عشق کیا کچھ تم بھی کہو کیا حال ہوا کوئی نیا احساس ملایا سب جیسا احوال ہوا
 ایک سفر ہے وادیِ جان میں تیرے روتج کے ساتھ تیرا دردِ ہجر جو بڑھ کر لذتِ کیف وصال ہوا
 عشقِ فسانہ تھا جب تک اپنے بھی بہت افسانے تھے عشقِ صداقت ہوتے ہوتے کتنا کم احوال ہوا
 راہِ وفادار بہت تھی تم کیوں میرے ساتھ آئے پھولی سا چہرہ کھلایا اور رنگِ حنا پامال ہوا

عشق و جوس کے شہر کی سب راہوں نے ہمیں پہچان لیا
 وہ ہی نگہِ انجان ہے اب تک جس نے ہمیں ٹھکایا ہے

تو ملا تھا اور میرے حال پر رویا بھی تھا میرے سینے میں کبھی اک اضطرابِ بیابا تھا

پھر مڑے سر سے ملی ناہرباں سوچ کی دھوپ پھر تری یادوں کا تجھ پر دور تک سایہ ہوا

اک صورت دل میں سمائی ہے، اک شکل میں پھر بھائی ہے
 ہم آج بہت سہ سہا سہی، پر اگلا موڑ حبدائی ہے
 وہ اگلا موڑ حبدائی کا اسے آنا ہے وہ تو آئے گا
 مگر آج تو اپنی راہوں میں بے مثل چن آرائی ہے
 اے دیدہ و رواے خوش نظر و ذرا دیکھو تو اس کا نہ کو
 کیا تیوں میں کیا سہج دھج ہے کیا حسن ہے کیا زیبائی ہے
 کچھ ہم سے زیادہ مدح سرا ہے رنگ شفق ان ہونٹوں کا
 اور باد صبا اس سے بھی سوا ان زلفوں کی سودائی ہے
 اک عمر کے اس سناٹے میں بیدار ہوئی کیا صبحِ طرب
 اور عصر گہ تہنہائی میں کیا شامِ تمتا آئی ہے

وہ ہجر و وصل دیکھتے ہیں کہ ہم محبت کا سراپا ہو گئے ہیں
 ہمارے عشق میں سو ہوئے تم مگر ہم تو تماشا ہو گئے

جسے کھو کر بہت مغموم ہوں میں سنا ہے اس کا غم مجھ سے سوا ہے
 (راطر نفیس)

(۱۱)

یہاں کسی کو بھی کچھ حسبِ آرزو نہ ملا کسی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تو نہ ملا

مرا ہی عکس نہ ہو درپسِ رخسِ مرثاں یہ سوچتی ہوئی چلن ذرا اٹھا تو سہی

فروغِ جسم نہ رنگینی قسبِ دیکھوں یہ دیکھ پاؤں تو ان سب سے ماورا دیکھوں
 وہ ہاتھ آنکھوں پکھڑوں تو ٹھنڈ پڑ جائے اگر چہ لا کھ رہم شعلہِ حیات دیکھوں

وہ چہرہ ہاتھوں میں لے کر کتاب کی موت ہر لفظ، ہر اک نقش کی ادا دیکھوں!

شب وصال ترے دل کے ساتھ لگ کر بھی مری لٹی ہوئی دن سیا پکارتی ہے مجھے

رو میں آئے تو وہ خود گرمی بازاں ہوئے ہم جنہیں ہاتھ لگا کر بھی گنہگار ہوئے

اس کی ہر طرف زلفاقل پر نظر رکھتی ہے آنکھ ہے دل تو نہیں ساری خیر رکھتی ہے

بس ایک بار کسی نے گلے لگایا تھا پھر اس کے بعد نہ میں تھا نہ میرا سایا تھا
وہ مجھ سے اپنا پتہ پوچھنے کو آنکھ لے کر جن سے میں نے خود اپنا سرخ پایا تھا

وہ معر کے مری آنکھوں میں گرم ہیں کہ ظفر میں سوچتا ہوں مجھے دل کی ناراضی سے کیا

یہ کیا فسوں ہے کہ صبح گریز کا پہلو شب وصال تری بات بات سے نکلا

ملا تو منزل جاں میں اتارنے نہ دیا وہ کھو گیا تو کسی نے پکارنے نہ دیا
کوئی صدامرے صبر و سکوت سے نہ اٹھی کوئی مزار ترے قول و قرار نے نہ دیا
(ظفر اقبال)

(۱۲)

یاد کرو، کیا میں نے کہا تھا، آج محبت ہے کہ نہیں
کروٹ کروٹ آنکھ میں آنسو دل میں ندامت ہے کہ نہیں

دکھ بہت ہیں زندگی میں کیا کریں گے ہم وہ جو تیرا قرض تھا ادا کریں گے ہم

سادہ نگاہی، کاجل، آنسو دل کو لگے تو ہر شے حبادو

پلٹ گئیں جو نگاہیں انہیں سے شکوہ تھا سواج بھی ہے مگر دیر ہو گئی شاید

ارادہ ہے کہ دنیا کو بھی دیکھیں تجھے ہر چیز میں دیکھا بہت ہے

چاہی تھی دل نے تجھ سے وفا کم بہت ہی کم شاید اسی لئے ہے گلا کم بہت ہی کم
کیا حسرت تھا کہ آنکھ لگی سایہ ہو گیا وہ سادگی کی مار، حیا کم بہت ہی کم!

حال ایسا نہیں کہ تم سے کہیں ایک جگہ انہیں کہ تم سے کہیں
ذریب آہ بھی محال ہوئی درد اتنا نہیں کہ تم سے کہیں
کس سے پوچھیں کہ وصل میں کیا ہے ہجر میں کیا نہیں کہ تم سے کہیں

دو

دونوں اپنی آن کے سچے، دونوں عقل کے اندھے
ہاتھ بڑھائیں، پھر ہٹ جائیں، ہم بھی پاگل تم بھی

تجھے اب کیا کہیں اے مہربان اپنا ہی رہا ہے کہ ساری زندگی ایشا بھی کرتے نہیں بنتا
خزان ان کی توجہ ایسی ناممکن نہیں لیکن ذرا سی بات پر اصرار بھی کرتے نہیں بنتا
(محبوب خزاں)

۱۳

ہم باد بہاری میں کبھی آکے تھے پاس اے دوست تجھے نیند سے بیدار کریں گے

یہ بھول پتے چاندنی یہ صورتیں مٹ مٹنی ایسے میں اپنی جانکتی ان سے چھپائیں کس طرح

جس بھول کی ہر سچھڑی ہوتی ہے موتی کی لڑی
اس بھول کی خاطر کبھی آنسو بہا میں کس طرح
تم ہو یا میرے شوق کا عالم
کوئی اس جان بے قرار میں ہے

یوں دل میں ترا خیال آیا
ہر رات کسی کی یاد آئی
صحر میں کسلے گلاب جیسے
وہ یاد بھی کیسی خواب جیسے

توجہ میں وہ رنگ بیگانگی
مے بھی تو ایسے کہ بیگانہ رنگ
وہ بیگانگی میں بھی دلداریاں
جدا بھی ہوئے تو رواداریاں

کس تعلق سے تجھ کو دیکھتے ہیں
ہم کہ میں پائمال غمیر رواں

شب وصال میسر نہ ہو تو کیا کہئے
وہ بات جو شب بچاں کے انتظار میں ہے

میں ہی نہیں اپنی فعال کا سبب
تو بھی مرے سینہ سوزاں میں ہے
(تسریں جیل)

۱۲

صبح کا نور ہے ان آنکھوں میں
کیسے ہم ان سے بدگماں ہوتے

ہم جو دیران راستوں پہ چلے
ساتھ اک سایہ بہار آیا

گفتگو کسی سے ہو تیرا دھیان تھا ہے
نوٹ لوٹ جاتا ہے سلسلہ تکلم کا

کتنی رنگینوں میں تیری یاد
کس قدر سادگی سے آئی ہے

کیوں نہ جھل جائے میرے لہجوں میں کیوں ترا حسن را یہ گاہاں گزرے

کسے خبر ہے کہ کل زندگی کہاں لے جائے نگاہِ یار ترے ساتھ ہی نہ ہو لیں آج

اس طرح بھولتے جاتے ہیں تجھے سلسلہ ٹوٹ چلا ہو جیسے
صبح ہوتے ہی سنبھل جاتے ہیں رات کو دل نہ دکھا ہو جیسے

کس کی سمجھ میں آئے گی اہل جنوں کی زندگی
سارے جہاں سے انکو پیار سارے جہاں سے سرگراں
(فرید جاوید)

— ۱۵ —

میں ہم نفساں جسم ہوں، وہ جاں کی طرح تھا
میں درد ہوں وہ درد کے عنوان کی طرح تھا
تو کون تھا کیا تھا کہ برس گزرے پہ اب بھی
غسوس یہ ہوتا ہے رگِ جاں کی طرح تھا
جس کے لئے کانٹا سا چبھا کرتا تھا دل میں
پہلو میں وہ آیا تو گلستاں کی طرح تھا

ہم رازِ گرفتاریِ دل، جان گئے ہیں پھر بھی تری آنکھوں کا کہا مان گئے ہیں

سوئے تو ہم آغوشِ ہے ہم ترے غم سے جاگے تو حریفِ غم دنیا نظر آئے

نگہتِ حقیقی ڈھلی نور میں کیا اس کا بیان ہو پوچھو تو خدا، ہاتھ لگاؤں تو صنم ہے

پاکیزگی شعلہ زخسار تو دیکھو وہ جان حیا حجت تقدیس حرم ہے

میں سرگراں تھا ہجر کی راتوں کے قرض سے مایوس ہو کے لوٹ گئے دن وصال کے

پھسکی ہر موجِ بدن سے حسن کی دریادلی بوالہوس کم ظرف دو چلو میں مقولے ہوئے

وہ صرف سادگی تو نہ تھی جس پر مرثیہ اس سادگی میں بھی کئی پہلو حیا کے تھے

وہ ہے کہ موجِ باد صبا ہے ہمارے ساتھ کوئی قدم ملا کے چلا ہے ہمارے ساتھ

وہ ہاتھ روٹھ گئے اور وہ ساتھ چھوٹ گئے کسے خبر تھی کہ اتنی جدائیاں ہوں گی

مرا غزال کہ وحشت تھی جس کو سائے سے لپٹ گیا مرے سینے سے آدمی کی طرح
(سجاد باقر)

۱۶

ناصر ہزار ربطِ محبت کے باوجود وہ ماورا رہا مرے وہم و گمان سے
کچھ دیر تو مٹھ ہر جا لے سماعت گریزاں پھر کوئی دیکھتا ہے مجھ کو بڑی لگن سے

چلنا مرا تو خیر مقدر کی بات تھی تم یوں ہی ساتھ ساتھ میرے عمر بھر چلے

میری مانند کبھی گوشہ تنہائی میں

دل کے دکھ تو نے بھی رو رو کے نکالے ہوں گے

دیکھوں تجھے تو روح کا صحرا سلگ اٹھے چاہوں تجھے تو تیری لگن میں مٹھا س ہے

نازک بدن، بدن کے افق پر پڑے بھنور دو نیم وا کلاب کھلے ایک ڈال پر
دیوی ہے تو نہ تجھ میں ہیں پیغمبروں کے وصف مت سٹپا کے اٹھ کرے عرفی سوال پر

(ناصر شہزاد)

۱۷

سر ہی اب پھوڑیئے ندامت میں کون سا ہے فرقت میں
وہ خلا ہے کہ سوچتا ہوں میں اس سے کیا گفتگو ہو خلوت میں
روح نے عشق کا فریب دیا جسم کو جسم کی عداوت میں
ہیں دلیلیں ترے خلاف مگر سوچتا ہوں تری حمایت میں
ہے بس اب عاداتوں کی خانہ پری روح شامل نہیں شکایت میں
عشق کو درمیاں نہ لاؤ کہ میں چینچتا ہوں بدن کی عسرت میں
کون سمجھے کہ بے عرض جذبے کتنے اچھے ہیں اپنی فطرت میں
یہ کوئی کھیل تو نہیں ہے کہ ہم روٹھتے اب بھی ہیں مروت میں
وہ جو تعمیر ہونے والی تھی لگ گئی آگ اس عمارت میں
میرے کمرے کا کیا بیاں کہ یہاں خون محو کا گیسو شرارت میں
زلیت اب کس طرح بسر ہوگی دل نہیں لگ رہا محبت میں

(جون ایلیا)

۱۸

وہ خار خار ہے شاخ کلاب کی مانند میں زخم زخم ہوں، پھر بھی گلے لگاؤں اسے

جس کو چاہا ہے اسے شدت سے چاہا ہے فراد سلسلہ لوٹتا نہیں ہے درد کی زنجیر کا

ادہ سامنے ہے مگر تشنگی نہیں جاتی یہ کیا ستم ہے کہ دریا سراپ جیسا ہے

ہو دور اس طرح کہ ترا غم جدا نہ ہو پاس اتولیوں کہ جیسے کبھی تو ملا نہ ہو
لے دے کے ایک لذت غم کی سبیل ہے رو میں گئے لوگ تو بھی اگر بے وفائے ہو

ہمیشہ کی طرح تجھ سے کھچڑ جا یہ منتظر بار بار دیکھتا نہ جائے

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب غم تو تجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لئے آ

اب تو ہمیں بھی ترک مرا سم کا دکھ نہیں پردل یہ چاہتا ہے کہ آغاز تو کرے

فراز تیرے جنوں کا خیال ہے نہ یہ کیا ضرور وہ صورت بھی کو پیاری لگے

تو خود ہے نہ مرا عشق فرشتوں جیسا

دونوں انسان ہیں تو کیوں اتنے حجابوں میں ملیں

(احمد فراز)

ایک چہرہ تھا کہ اب یاد نہیں آتا ہے ایک لمحہ تھا وہی جان کا بیری نکلا
میں مجب دیکھنے والا ہوں کہ اندھا کلاؤں وہ عجب خاک کا پتلا تھا کہ نوری نکلا
خاک میں اسکی جدائی میں پریشان پھروں جب کہ یہ ملنا پھرنا مری مسرہ صنی نکلا
اک نئے نام سے پھر اپنے تسلے الجھے یہ نیا کھیل، نئے خواب کا بانی نکلا
وہ مری روح کی الجھن کا سبب جانتا ہے جسم کی پیاس بجھانے پہ بھی راضی نکلا
میں اسے ڈھونڈ رہا تھا کہ تلاش اپنی تھی اک چمکتا ہوا جذبہ تھا کہ حسب لی نکلا

اک نئی دھوپ میں پھر اپنا سفر جاری ہے وہ گھنا سا یہ فقط طفلِ تسلی نکلا

یہی بات ہوئی ہے کہ دیکھ کر خوش ہے وہ آنسوؤں کے سمندر کے درمیان مجھے

جی خوش نہیں ہوا ترے ایفائے عہد ہے یہ کیا کہ تیرا رنج مجھے غمِ سر بھر بنو

شاید مرے لبوں میں رنگوں کے خزانے تھے وہ صورتِ افسردہ گلزارِ نظر آئی

تیرے وصال کی خوشبو سے بڑھتی جاتی ہے بجائے کونسی دیوارِ درمیاں میں ہے

اک سرو کی خوش قامتی آنکھوں میں بسی تھی جو ذلتِ دنیا سے بچا لے گی محسوس کو

سپردگی میں نہ دیکھی تھی تمکنتِ اسی یہ رنج ہے کہ انا کا شکار میں بھی تھا
مجھے سمجھنے کی کوشش نہ کی محبت نے یہ اور بات ذرا پیچیدہ اریں بھی تھا
ریت کی صورتِ جہاں پیاسی تھی آنکھ ہماری غم نہ ہوئی

تیری دردگساری سے بھی روح کی الجھن کم نہ ہوئی

بہت سی آنکھیں بہت سے چہرے مرے ترے درمیان کھڑے ہیں
مرے لبوں سے ترے لبوں تک ہزار بوسوں کے فاصلے ہیں
اک رات ہم ایسے ملیں جب دھیان میں سائے نہ ہوں

جموں کی رسمِ وراہ میں روحوں کے سنائے نہ ہوں
ہم بھی بہت مشکل نہ ہوں تو بھی بہت آسان نہ ہو

خوابوں کی زنجیریں نہ ہوں رازوں کے ویرانے نہ ہوں

شوقِ سراواں سے پرے لذت کے زنداں سے پرے
اس آگ میں سنگیں ذرا جس میں کبھی سنگے نہ ہوں

(ساقی فاروقی)

۲۰

بنا گلاب تو کانٹے چبھا گیا اک شخص	ہوا چراغ تو گھر ہی جلا گیا اک شخص
تمام رنگ مرے اور سارے خواب مرے	فسانہ تھے کہ فسانہ بن گیا اک شخص
میں کس ہوا میں اڑوں کس فضا میں لہروں	دکھوں کے جال ہر اک سوچا گیا اک شخص
پلٹ سکوں ہی نہ آگے ہی بڑھ سکوں جس پر	بھے یہ کون سے رستے لگا گیا اک شخص
محبتیں بھی عجب اس کی نفرتیں بھی کمال	مری طرح کا ہی مجھ میں سما گیا اک شخص
محبتوں نے کسی کی بھلا رکھا تھا اسے	مے وہ خشم کہ پھر یاد آ گیا اک شخص
وہ ماتہاب تھا، مریم بدست آیا تھا	مگر کچھ اور سوادل دکھا گیا اک شخص
کھلایہ راز کہ انیسہ خانہ ہے دنیا	اور اس میں مجھ کو تماشا بنا گیا اک شخص

تو بولے گل ہے اور پریشاں ہو لوں
دونوں میں ایک رشتہ آوارگی تو ہے

عزیز اتنا ہی رکھو کہ جی سنبھل جائے	اب اس قدر بھی نہ چاہو کہ دم نکل جائے
مے ہیں یوں تو بہت آؤ اب ملیں یوں بھی	کہ روح گرمی انفاس سے پگھل جائے
محبتوں میں عجب ہے دلوں کو دھڑکا سا	کہ جانے کون کہاں راستہ بدل جائے

مانا کہ جبراً نہیں ہیں خشم تم
پھر بھی کوئی فصل درمیاں ہے

دکھے ہوئے ہیں ہیں اور اب دکھاؤ مت	جو ہو گئے ہو فسانہ تو یاد آؤ مت
خیال و خواب میں پرچھائیاں سی ناچتی ہیں	اب اس طرح تو مری روح میں سماؤ مت

تم نے بھی میرے ساتھ اٹھائے ہیں دکھ بہت

خوش ہوں کہ راہ شوق میں تنہا نہیں ہوں میں

اب تیرے ہجر میں لذت نہ ترے وصل میں لطف

ان دنوں زلیست ہے ہمت ہرے ہوئے آنسو کی طرح

کوئی عزیز نہیں ماسوائے ذات ہمیں اگر ہوا ہے تو یوں جیسے زندگانی ہوئی

تم اپنے رنگ نہاؤ میں اپنی موج اڑوں وہ بات بھول بھی جاؤ جو آنی جانی ہوئی

(عبید اللہ علیم)

۲۱

وہ بی وفا ہے ہمیشہ ہی دل دکھاتا ہے مگر ہمیں تو وہی ایک شخص بھاتا ہے

نہ خوش گمان ہو کس پر تو اے دلِ سادہ سبھی کو دیکھ کے وہ شوخ سکراتا ہے

جگہ جو دل میں نہیں ہے میرے لئے نہ سہی مگر یہ کیا کہ بھری بزم سے اٹھاتا ہے

کون سی بات ہے جو اس میں نہیں اس کو دیکھے مری نظر سے کوئی

ہمیں تو اپنے دل کی دھڑکنوں پہ ہی یقین نہیں خوشا وہ لوگ جن کو دوسروں پر اعتبار ہے

ضرور کیا تھا تم بھی کرو کرم سے گریز ہمیں تو یاد تھی بے مہری جہاں یوں بھی

بہان مل گیا اس کو ترے تغافل کا ورنہ دل کو تو ہوتا تھا بدگماں یوں بھی

نیرنگی دل ہے کہ تغافل کا تماشہ کیا بات ہے جو تیری تمنا نہیں ہم کو

یا تیرے علاوہ بھی کسی شے کی طلب ہے یا اپنی محبت پہ بھروسہ نہیں ہم کو

یا تم بھی مددائے الم کر نہیں سکتے یا چارہ گرد کر مددائے نہیں ہم کو

جہاں میں ہم نے فقط اک تمہیں کو پایا ہے تمہیں خیال نہ آیا یہ دل دکھائے ہوئے

کس فکر کس خیال میں کھویا ہوا سا ہے دل آج تیری یاد کو بھولا ہوا سا ہے
پہلے تھا جو بھی آج مگر کاروبار عشق دینا کے کا دوبارے ملتا ہوا سا ہے
(شہر یار)

۳۳

دیتا ہے مجھ کو ترک محبت کے مشورے تیرے سوا بھی ہے کوئی دل میں چھپا ہوا

کل شب ماہ میں اک چاند کی قربت سے کھلا ہے مرے دل میں محبت کا سمندر موجود

کسی سے کیا ملوں اپنا سمجھ کر میں اپنے واسطے بھی نار سا ہوں

جسم و جان کی آویزش میں کب ممکن یکتائی ہے تنہائی میں بھی تو حائل اس تنہائی ہے

تنہائی کے دشت سے گذر دو تو ممکن ہے تم بھی سنو
سنائے کی تیغ جو میرے کانوں کو پتھراتی ہے
کل اک نیم شگفتہ جسم کے قرب سے مجھ پر ٹوٹ پڑی
آدھی رات کو ادھ کھل کلیوں سے جو خوشبو آئی ہے
(مہیا اختر)

ہم ان سے ملی کر بہت خوش ہوئے تھے آج مگر
کہاں سے اشک یہ امنڈے کہ چہ تھے بھی نہیں

بیمٹی باتوں کی سی دل میں حسرت کوئی اکھڑی باتوں میں بھی چاہت کے پہلو دیکھے

ہمیں سے نہ ملنے پہ بیکل بہمت ہمیں سے وہ پنج پنج کے چلتا رہا

ہم نے بھی چاہا تمہیں تم نے بھی ہم کو چاہا اور پھر سر سے گذرتے رہے طوفاں کیے

لگن بھی ایسی کہ خود کو بھلائے بیٹھے ہیں دمڑ کے کچھ کو بھی دیکھیں وہ خود نما بھی، ہم

وہ چشم و زلف زدہ خبر و خال ساتھ ہے تمام عمر مگر کچھ ملال ساتھ رہے

ہزار طرح کے صدمے اٹھا کے سوچتے ہیں جو عشق ہم نے کیا تھا وہ عشق تھا بھی کیا
(راحمہ ہلالی)

۲۲

ہم سے ملنے کو اک زمانہ ملا تیرا ملنا تھا سانچو سا کچھ

آنکھ سے پیرا اک آنسو ٹپکا، اور پیرا اک جگہ بیت گیا
لیکن سیدی یاد کا سایہ اب بھی گہرا گہرا ہے

اس دم میرے ان آنکھوں کی یہ سوندھی خوشبو مٹے گی
کلی کلی بارش میں جب کوئی تنہا تنہا ہوگا

شرط عم گاری ہے وہ زلیوں تو سایہ بھی دور دور رہتا ہے ساتھ ساتھ چلتا ہے

آوارہ میری طرح اگر پہنچا بھی ہے لیکن وہ میرے ہم کی سن آسن بھی ہے

ترے نزدیک آکر سوچتا ہوں میں زندہ تھا کہ اب زندہ ہوا ہوں
جن آنکھوں سے مجھے تم دیکھتے ہو میں ان آنکھوں سے دنیا دیکھتا ہوں

یاد آئے بھی تو اب وہ لب و رخسار کہاں ہم کہاں عشق کہاں وقت کی رفتار کہاں

ہوئی ہے تم سے ملاقات پر نہ جائے کہاں خیال و خواب کی صورت کہ حجم و جاں کی طرح
(رسمِ چٹائی)

۲۵

دامن کش تھا شوق مگر پھر بھی مدتوں ہم ایک دوسرے کے لئے اجنبی رہے

تم میرے ساتھ چلے ہو تو میرے ساتھ ہو کہ مسافر سر منزل بھی بھٹک جاتا ہے
اک نمانے کو رکھا تیرے تعلق سے عزیز سلسلہ دل کا بہت دور تک جاتا ہے

ملا تو مجھ سے کوئی لیکن اجنبی کی طرح یہ ساخو بھی ہے میری ہی زندگی کی طرح
(شاہدِ عشقی)

۲۶

گلیوں میں آزار بہت ہیں۔ گھر میں دل گھبراتا ہے۔
بھگے سے سناٹے تک میرا حال تماشا ہے
آدھ عمر کے پس منظر میں شانہ بہ خاد گام بہ گام
تو ہے کہ تیری پرچھائی ہے میں ہوں کہ میرا سایہ ہے
دھوپ مسافر چھاؤں مسافر آئے کوئی کوئی جائے
گھر میں بیٹھا سوخ رہا ہوں آگنی ہے یا رستہ ہے

عشق وہ کار مسلسل ہے کرم اپنے لئے ایک لمحہ بھی پس انداز نہیں کر سکتے۔ !
(دُہیں دروغ)

—۲۷—

کتنا پیلیے گا یہ اک وصل کا لمحہ آخر کیا سیٹھ گئے کہ اک عمر کی تنہائی ہے

صد حیف کہ دیکھا ہے تجھے دھوپ سے بے کھلی افسوس کہ ہم سایہ دیوار نہیں تھے

وہ شاخ گل کی طرح، موسمِ طرب کی طرح میں اپنے دشت میں تنہا چریں غیب کی طرح
وہ اپنی غلوت جاں سے پکارتا ہے مجھے میں چاہتا ہوں اسے حرفِ زیر لب کی طرح
خوشایہ دور کہ وہ بھی ہے ساتھ ساتھ میرے میرے خیال کی صورت، مری طلب کی طرح
دکھل کے سیر ہوا میں نہ جل کے راکھ، ہوا کہ میری پیاس بھی ہے تیرے نگ لب کی طرح

دان آنکھوں میں دلداری کی شبہم نہ اس جانب سے کچھ اصرار ایسا

اب بھی پہروں سے یہی سوچ مجھے وہ بھی مجھے چھوڑ کے تنہا ہو گا
وہ بدن خواب سا لگتا ہے مجھے جو کسی نے بھی نہ دیکھا ہو گا
تیری آنکھوں نے کوئی راز وہاں یوں چھپایا ہے کہ افشا ہو گا

اس احتیاط کا مفہوم اتنا ف بھی ہے یہ راز بھی میرے پیرائے سخن نے کہا
تمام جسم میں سرگوشیاں سی گونج اٹھیں نہ جانے کیا تری خوشبو نے پیرن نے کہا
(دنی اختر شوق)

—۲۸—

تو میرے ساتھ ساتھ اگر ہے تو کیا ہوا پھرنا ہوں کو کج میں تجھے ڈھونڈتا ہوا

ایسے دیکھا ہے کر دیکھا ہی نہ ہو جیسے مجھ کو تیری بردا ہی نہ ہو

وہ بہت سیدھا سہی لیکن شور میرے ساتھ اس نے بڑا دھوکا کیا

اُمی کو جب نہ تھی قدر و فا کچھ تو پھر میں کیوں مشقت کو شش بہتا

تیرے علاوہ کون تھا میرا پہلے بھی پھر بھی جیسے ساتھ چٹا ہے تیرا کوئی نہیں میرا

کیا ہے جڑ ایک لمحہ موجود سو تجھی پر نثار ہوتا ہے

خود میں سمٹ نہ جائے اگر کیا کرے کوئی ہے کون دہریں کہتنا کرے کوئی

کبھی روتا تھا اس کو یاد کر کے اب اکثر بے سبب رونے لگا ہوں

کیا چاہیے دعا یہ کبھی پوچھنا تمہیں کیسے ہو تم شعور یہ کیا ہو گی تمہیں

مجھ کو الیا بنا گیا ہے کوئی جیسے مجھ میں سما گیا ہے کوئی

دلتے آوارہ گرد کو آخر واسے پر لگا گیا ہے کوئی

آنکھ کی پتلیوں کے گرد گرد جیسے پہرہ بٹھا گیا ہے کوئی

اے انا کی عمارت سب لگیں تیرے پیار ڈھا گیا ہے کوئی

مر مر میں خواہشوں کے لیے میں حسرتیں تک دبا گیا ہے کوئی

اے مری رات میری غافل رات تیری نیندیں اڑا گیا ہے کوئی

اک سمندر میں غرق کر کے مجھے صاف دامن بچا گیا ہے کوئی
(الفرعہ)

آپ نے دیکھا یہ اشعار ایک حقیقی صورت حال کی عکاسی کرتے ہیں ان میں تجربہ کی صداقت بھی ہے اور اظہار کا خلوص بھی لیکن حسن و عشق کے ان کرداروں کو ان کے حقیقی ماحول میں رکھ کر دیکھا جائے تو چند ایسے سوالات پیدا ہوتے ہیں جن پر غور کے بغیر اور انہیں اظہار میں لائے بغیر جدید غزل کی عشقہ روایت بری طرح فطرت کا تمسکار ہو جائے گی معلوم نہیں یہ صرف میرا اندیشہ ہی ہے یا اس میں کچھ حقیقت بھی ہے لیکن مجھے غصے غزل گوئوں کے بعض اشعار میں فطرت کے جرائم نظر آتے ہیں۔ اشعار میں کم مصرعوں میں زیادہ۔ چند مصرعے ملا غلط کیجئے۔

کتنا سفید ہے تیرا میرا پیار
ساری عمر نہیں بھولے گی یہ متوالی رات۔

زندگی بھر نہیں بھولے گی وہ بسات کی رات۔ فلم ایک مسافر ایک حین، فلمی مصرعہ قدس ہے۔
موجوں سے کٹ رہا ہے کنا را کب آؤ گے۔

اب دو شعر دیکھئے اور ان کے تقابلیں ان کا آسان فلمی ترجمہ پڑھئے۔
شعر

بہت دنوں میں تقابل نے تیرے پیدا کی
وہ اک نگہ جو بظاہر نگاہ سے کم ہے
فلمی ترجمہ: اتنے کھوئے ہوئے انداز میں دیکھا نہ کرو

شعرا

سمجھتے کیا تھے مگر سنتے تھے فسانہ درد سمجھ میں آنے لگا جب تو میری سنانگیا

فلمی ترجمہ!

درد بھری آواز تو سن لو، درد بھری آواز نہ سمجھو،

دوسری بات جس پر میں زور دینا چاہتا ہوں وہ جدید غزل میں ”واقفیت زدگی“ کا رجحان ہے۔ نئے ماحول، نئی معاشرت اور نئی صورت حال کی ترجمانی کا طریقہ بعض لوگوں نے یہ اختیار کیا ہے کہ جدید اشعار ضرورت، اسباب اثرات، اور (فلمی زبان میں) لوکیشنز کا نام لیتے ہیں۔ مثلاً ”منا کی جگہ لپ اسٹک راستے کی جگہ سڑک، درپچ کی جگہ کھڑکی اور اسی طرح غزل میں لڑکا، لڑکی اور کارٹیکسی وغیرہ کا ذکر ہونے لگا ہے۔ مجھے ان الفاظ کے استعمال پر کوئی اعتراض نہیں ہے اعتراض یہ ہے کہ غزل کے سانچے میں انہیں استعمال کرنے کے لئے ”واقفیت کی بجائے رمزیت“ چاہیے کہ غزل کا کام بہر حال رمزدایما کا کام ہے۔ اس قسم کے بھی چند اشعار دیکھ لیجئے۔

دس بجے رات کو سو جاتے ہیں خبریں سنکر آنکھ کھلتی ہے تو اخبار طلب کرتے ہیں

اس نے ٹیلیفون کیا ہے اور کسی کے ساتھ ہے میرا اس کا سمجھوتہ ہے کون بڑھائے بات کو

کھڑکی ہوئی ہے وہ نٹ پاتھ کے کنارے پر شکر کو طپتی ہوئی موٹروں نے گھیرا ہے

ڈیوڑھی مٹی سی ریلوے کراسنگ کے سامنے ڈیوڑھی سے چارپھ قدم آگے مکان ہے

کمرے کی شیلف پر ہے سچی بدھ کی مورتی

گھڑان میں مینی ہوئی جنگل کی گھاس ہے

خواب اور آدرش اپنے ماں باپ سے مختلف ہوتے تھے اور قبیول کی کامیابی ماں باپ یا سرپرستوں کی ندر پرستی کا نتیجہ ہوا کرتی تھی ریاکاروں جیسے برناڈشا کا تجزیہ درست ہوا اب صورت اس کے برعکس رہے کہ جدید عورت نے خود ماں باپ کے نقطہ نظر کو اختیار کر لیا ہے۔ اچھا تو ناکام عاشقوں کو چھوڑیے اور کامیاب شوہروں کو دیکھئے۔ یہ رشتہ محبت سے زیادہ مصلحت پر قائم ہے اور جیسا کہ مسکری صاحب نے کسی جگہ لکھا ہے: کامیاب شوہر کی تعریف یہ ہے کہ بیوی کو کھینچ لگ میں بٹھا کر سیر کر سکے۔ گاڑی تین لمبی ہو شوہر کی مردانگی کا رعب بھی اتنا زیادہ بیٹھتا ہے۔ اب مشکل یہ ہے کہ لمبی گاڑیاں مبنی بند نہیں ہوں اور ہر سال پہلے سے لمبی گاڑی آجاتی ہے تو پھر سوال یہ ہے کہ شوہر ہی کہاں تک؟ میرا خیال ہے کہ عورتوں کی طرح یہ باتیں مردوں کے بارے میں بھی صحیح تھیں۔ میں شاید ترقی پسندوں کے کچھ قریب ہو جاؤں گا اگر سوال کی صورت یوں قائم کروں — ایک زہر پرست معاشرہ میں محبت کا کیا مقام ہے؟

پرانے معاشرہ میں جہاں بیسویں طرح کی خوریاں اور خرابیاں تھیں، وہاں ایک خوبی یا خرابی یہ تھی کہ شادی کا نظام خاندان، برادری اور نسل پر قائم تھا۔ جب نئے تعلیم یافتہ لوگ آئے اور مصدقہ حال بدلی تو محبت کے اصول پر اس نظام کے خلاف بغاوت کی گئی اور ایسے افسانوں، ناولوں اور نظموں کا انبار لگ گیا جن میں محبت کو بنیادی قدر بنا کر ناپاکیاں اور خاندان برادری کی پابندیوں کے خلاف اعلان جہاد کیا جاتا تھا رفتہ رفتہ معاشرہ کے پرانے اصولوں نے اپنی جگہ چھوڑ دی لیکن اس کی جگہ جو صورت حال پیدا ہوئی اس میں محبت کے بجائے پیہر بیت گیا۔ یعنی جگہ تو محبت کے اصول پر رہی مگر تھی لیکن تہہ سے نکلی دولت — اس بات پر غزل میں تو نہیں لیکن نظموں اور افسانوں وغیرہ میں خاندان و خاندان مچایا جا چکا ہے خیر و خاد دھنا تو ہوتا ہی رہتا ہے۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ محبت کی شکست اور دولت کی فتح میں ہم خود کس حد تک ذمہ دار ہیں۔ یہ سوال غزل سے غیر متعلق تو معلوم ہوتا ہے مگر ہے نہیں۔ تعلق یہ ہے کہ اس سے ہماری نفسیات پر کس قسم کے اثرات مرتب ہوئے ہیں اور غزل میں ان کے اظہار کی کوئی صورت پیدا ہوئی ہے یا نہیں؟

آپ کے یاد دلائے بغیر مجھے تسلیم ہے کہ ترقی پسند نظم نے زہر پرست معاشرہ کے بعض پہلوؤں کو بے نقاب کیا ہے لیکن وہاں یہ کام پارٹی بندی کے انداز میں کیا گیا ہے۔ زہر پرست رقیب ایک طرف ہے، شاعر بچا رہ دوسری طرف۔ شاعر کے پاس جذبات ہیں، غلوں سے شدت احساس ہے لیکن پیہر نہیں ہے۔ مجبوراً ان سب چیزوں کی قدر کرتے ہیں مگر ظالم سماج کے اطمینان یا ہی "ہلکی کی گانٹھ" والے سے جانی ہے۔ میں نے جب یہ سوال اٹھایا کہ اس سے ہلکی

نفسیات پیدا کیا اثرات مرتب ہوئے ہیں تو میری مراد یہ تھی کہ خود ہم اندہ ہماری محبوبا میں زہر پرستی میں کس

صد تک شریک میں بظاہر ہے کہ کام ترقی پسندوں نے نہیں کیا۔

غزل میں یہ مضمون کر دنیا کتنی دنیا دار ہے دوست کتنے بے مہر ہیں اور محبوبائیں کتنی بے وفا ہیں، کوئی آج کی چیز نہیں جفیظ جالندھری تک کو اس شعر پر داخل سکتی ہے۔

دیکھا جو تیر کھاس کے کین گاہ کی طرف
اپنی دوستوں سے ملاقات ہو گئی

بات یوں ہے کہ ہر شخص اپنے کو مظلوم اور دوسرے کو ظالم سمجھتا ہے لیکن جب شعر میں حسن و صداقت کو اپنے آپ سے اور بد صورتی اور بد سیرتی کو دوسرے سے منسوب کیا جاتا ہے تو ہر شخص واہ واہ کہہ اٹھتا ہے۔ غلوں میں رقیب اور مہر و کامقبول فارمولا اسی اصول پر چلا آ رہا ہے اور ہر شخص اپنے آپ کو مہر و ہی سمجھتا ہے یہ جانے بغیر کہ دوسرے کے لئے وہ بھی رقیب ہے رکی دفا ہم سے تو غیر اس کو جفا کہتے ہیں سوال تو یہ ہے کہ ہم خود کتنے دنیا دار، کتنے بے مہر کتنے بے وفا ہیں۔ جدید غزل میں ایک احساس یہ پیدا ہوا ہے کہ معاشرہ کے گناہ خود ہمارے گناہ ہیں اور ہمارا یا کارقاری ہمارا ہم شکل ہمارا بھائی ہے۔ میں اس رجحان کو جدید غزل میں ایک قابل توجہ اضافہ تصور کرتا ہوں چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

لفظ دنیا پر کیا الزام رکھوں	کچھ اپنے آپ میں بھی جھانکتا ہوں
سُتوہ اور پھر کرے یقیں بھی	بڑی ترکیب سے سچ بولتا ہوں
کہاں کا قصہ دوزخ کہ اک عمر	میں انسانوں کے نسخے میں رہا ہوں
بڑھے وہ ناز نہیں خود میری جانب	بھلا ایسا کہاں کا دل رُبا، ہوں
طریقہ انسان کا، خفیت جالندھری کی	سمجھ میں کچھ نہیں آتا کہ کیسا ہوں

بہو ہوں گناہ گار ہوں میں	سر سے پانک ترے شمار ہوں میں
رات کو نیند دن کو دنیا دار	اپنی حالت پہ شرمسار ہوں میں
کوئی پرسان حال ہی نہ ملا	لاکھ چاہا کہ شرمسار ہوں میں
زندگی، زندگی، حیات حیات	کس جواں مرگ کی پکار ہوں میں
کیوں تاشا بنار کھا ہے مجھے	اک معتور کا شاہکار ہوں میں
ایک روٹھا ہوا مقتدر ہوں	ایک بکرا ہوا دیار ہوں میں

دھوکا کریں فریب کریں یا دغا کریں ہم کاش دوسروں پر نہ تہمت دھر کریں
 رکھا کریں ہر ایک خطا اپنے دوش پر ہر جرم اپنے فردِ عمل میں لکھا کریں
 (الود شعور)

صرف حسرت کی طلب جاہ کی خواہش پائی دل کو بے داغ سمجھتا تھا، جذباتی نکلا
 وہ شغم ہوں رشتوں کا کھیل کھیلتا ہوں مری کینگی دیتی ہے داستان مجھے
 میں اپنی آنکھوں سے اپنا زوال دیکھتا ہوں میں بے وفا ہوں مگر بے خبر نہ جان مجھے

یوں ہے کہ تعاقب ہے آسائش دنیا یوں ہے کہ محبت سے مکر جائیگے کدن

مرٹ جانے کا سحر تمہاری آنکھوں کا اپنے پاس بلا لے گی دنیا اک دن
 (فاروق ساقی)

خود اپنی وفاؤں میں بھی اغراض کے پر تو
 پر چھائی کی صورت سہی آتے تو رہے ہیں
 ہم ہی تو نہیں عشق کے ماتھے پر کوئی داغ
 ایسے بھی گماں دل کو ستاتے رہے ہیں
 (اعظم نفیس)

یہ کافی ہے کہ ہم دشمن نہیں ہیں وفا داری کا دعویٰ کیوں کریں ہم
 وفاقِ غلام، قسربانی، محبت اب ان لفظوں کا پیچھا کیوں کریں ہم
 ہیں باشندے اسی لبتی کے ہم بھی سو خود پر بھی بھروسہ کیوں کریں ہم
 کیا معاہدہ حب لمحوں میں ہم نے تو ساری عمر ایفا کیوں کریں ہم

زلفخانے عزیزاں! بات یہ ہے بھلا گھائے کا سودا کیوں کریں ہم
 نہیں دنیا کو جب پروا ہماری تو پھر دنیا کی پروا کیوں کریں ہم
 کوئی سکھ ہم سے کیوں پہنچے کسی کو کسی کا نام اونچا کیوں کریں ہم
 ہواک نسل فرد مایہ کو پہنچے وہ سرنا یہ اکٹھا کیوں کریں ہم
 کسی کو ہم نہ دے سکتے ہوں جینہر تو پھر اس کا مدد کیوں کریں ہم
 برہنہ ہیں سر بازار تو کیا! بھلا اندھوں سے پردہ کیوں کریں ہم
 پڑی رہے دو انسانوں کی لاشیں زمین کا لہجہ ہلکا کیوں کریں ہم

(مجون ایلیا)

ممکن ہے یہ اشارہ بہت اچھے نہ ہوں یا ان میں زبان اور بیان کے اعتبار سے خامیاں اور محمول پائے جائیں۔
 یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شعر بننے کے بجائے صرف خام مواد رہ گیا ہو لیکن اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ یہ کاوش نئی ہے
 اور اپنی پسندیدگی کے لئے نئے طرح کے ذوق اور انداز نظر کا مطالبہ کرتی ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ اس قسم کی
 شاعری کے لئے صرف ”اداسی“ سے کام نہیں چلتا۔ یہ اپنے ساتھ ایک نئی زبان کا مطالبہ کرتی ہے۔ ہمارے لئے اس
 زبان کو اختیار کرنا اس لئے کچھ دشوار ہو گیا ہے کہ تقریباً پچاس سال سے ہم جس ”عذباتی زبان“ کی قبولیت کی طرف بڑھے
 ہیں اس میں تو بس چوما چائی کی واردات ہی کی بیان کی جاسکتی ہے بلکہ اس کے لطف کے لئے بھی یہ زبان ہمارا ساتھ نہیں
 دیتی۔ اس کے ذریعے تو ہم صرف یہ احساس پیدا کرنے میں کامیاب ہو سکتے ہیں کہ ہمارا شمار بھی ”اداس بیٹروں“ میں ہوتا ہے
 چوما چائی کے ذکر پر یاد آیا کہ جدید عشق غزل کے بارے میں ایک سوال تو رہ ہی گیا۔ یہ تو صحیح ہے کہ عشق اولاً ایک
 جذبہ ہے لیکن اردو غزل کی روایت میں یہ جذبہ نظامِ اقدار سے والہ ہے بلکہ جو چیز اس میں جذبہ کو شاعری کا موضوع
 بناتی ہے اور اس میں معنویت پیدا کرتی ہے، وہ نظامِ اقدار سے اس کی وابستگی ہے۔ یہ نظامِ اقدار اس سے وابستہ
 ہو تو میر کی زبان میں عشق ہی پیغمبر ہے اور عشق ہی خدا، ورنہ پھر غالب کی زبان میں غلغل ہے دماغ کا۔ فراق صاحب جب
 کہتے ہیں کہ عشق اپنے محبوب کو اپنی آنکھوں سے نہیں دیکھتا بلکہ اپنی تہذیب کی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور اپنے ہاتھوں سے
 نہیں چھوتا اپنے کپڑے کے ہاتھوں سے چھوتا ہے تو ان کا اشارہ اس نظامِ اقدار کی طرف ہوتا ہے جو رخنہ پس کر ہمارا حراج
 بن گیا ہو۔ میر نے بھی حرات سے اچھی معنوں میں یہ کہا تھا کہ عشق تمہارے بس کا نہیں۔ اپنا چوما چاتا کہہ لیا کرو۔ اب سوال یہ
 ہے کہ محبوب آپ پر مرتی ہے تو اس کی انسانی اور تہذیبی معنویت کیا ہے یعنی ایک بہتری کے دائرہ بدلنے میں اور انسانی عشق

میں کیا فرق ہے۔ جدید غزل میں ہمیں مرد اور عورت کی جو ماحاطی اور لپٹا چھٹی تو مل جاتی ہے مگر اس کی انسانی
 تہذیبی معنویت کا سراغ کمتر ملتا ہے۔ ذکر تو ایک نظم کا ہے لیکن یہاں شاید اس کا تذکرہ بے محل نہ ہو۔ ایک صاحب
 نے نظم لکھی ہے جس میں اعلان کیا ہے کہ ”میرے لئے تو یار و لڑکی کا خوبصورت نگاہ بدن خدا ہے“ ممکن ہے یہ
 مصرع بعض لوگوں کو چونکا نے یا مہجھلا نے کے لئے اچھا ہو لیکن مصرع کی سطحیت بتاتی ہے کہ عورت کے بدن کے
 ”خدا“ ہونے کا تجربہ شخص مذکور کو نہیں ہوا۔ عورت کا بدن تو بڑی چیز ہے، ماسخے والوں نے تو کٹر پتھر کو خدا بنا
 دیا اور عورت کا بدن تو تقدس رکھتا ہے اس کے خوبصورت اور نگاہ بدن کی شرط بھی کچھ خالصتہ معلوم ہوتی ہے
 اور پھر میرے یار نے ”میرے لئے تو یار“ اس طرح کہا ہے جیسے اپنے خدا کو دکھانے کیلئے ڈگڈگی بجاتی ہو۔ جنسی
 تجربہ الوہیت کے تقدس تک کس طرح پہنچتا ہے، اسے آتش نے اپنی مشہور غزل ”یہ قصد ہے حب کا کہ آتش جواں
 تھا“ میں اس طرح دکھایا ہے۔

حقیقت دکھاتا تھا عشق مجازی نہاں تھا جو نظروں سے ابھک عیاں تھا

لیکن یہ شعر ایک بڑے کلچر کے پس منظر میں ہی ہو سکتا ہے۔

جدید غزل ایک بے کلچر معاشرے کی پیداوار ہے۔ ہم اپنا کلچر گم کر چکے ہیں اور نیا ہم نے ابھی پیدا نہیں
 کیا۔ اس لحاظ سے جدید غزل صرف ایک ظلام میں سانس لے رہی ہے۔ ہمارے پاس جذبات ہیں، محسوسات ہیں، تجربات
 ہیں، مگر وہ کیا کیا ہیں جو اس میں خام کو زیرِ غافل بنادے شمیم احمد نے جدید شاعری پر اپنے ایک مضمون میں روایت
 اور تجربے کی بات پھیرٹی ہے لیکن ایک بے کلچر معاشرے میں تجربہ ہو تو روایت کیسے ہو سکتی ہے؟ اس پر ان کی نظر نہیں
 لگتی۔ ایک روایتی معاشرے میں تجربہ تو ہوتا ہے لیکن روایت میں لپٹا ہوا ایک بڑے نافذ درخت کے نیچے کی طرح وہ اپنے
 آپ کو چھپائے رکھتا ہے اور روایت کو ظاہر کرتا ہے کہ روایت ہی تو وہ درخت ہے لیکن ایک غیر روایتی معاشرے میں
 تجربہ ہی تجربہ رہ جاتا ہے اور روایت صرف جذباتی فضا پیدا کرنے کے کام آتی ہے۔ بعض حالات میں اس فضا کو
 عزیز رکھنے کے باوجود میں جدید غزل کے پس منظر میں کسی نظام اقدار کی افسوس ناک کمی کا احساس کئے بغیر
 نہیں رہ سکتا۔

لیکن بعض لوگ جن میں ترقی پسندوں کا بنیادی اسکول پیش پیش ہے ”انسان دوستی“ کی قدر کو باقی تمام اقدار
 کا نعم البدل سمجھتے ہیں۔ ہمیں یاد رکھنا چاہیے کہ انسان کے کسی مجر و قصور سے محبت جیسے جاگتے انسانوں کی محبت سے
 مختلف چیز ہے۔ تصور سے محبت کر سکا دی زندہ چیزوں کے بارے میں کچھ بے حس ہو جاتا ہے۔ بات یہ ہے کہ

تصور ایک طرح کی کالیٹ کی تلاش کرتا ہے جب کہ زندہ چیزیں نامکمل ہوتی ہیں، اس لئے جو لوگ انسان پرستی کو اپنا شعار بناتے ہیں، ان کے دل گوشت پرست کے نامکمل لوگوں کے احترام سے خالی ہو جاتے ہیں بلکہ اس کی جگہ تحقیر اور نفرت لے لیتی ہے۔ جوش کی شاعری کا ایک بڑا حصہ انسان پرستی کی اس کالیٹ کا شکا رہے لیکن تحقیر اور نفرت کے لئے چونکہ انسان میں دم اور قوت ذرا زیادہ ہوتی چاہئے اس لئے ہم جیسے عام انسانوں میں اس کی مروجہ شکا بے حس ہے۔ فیض کی شاعری پر بات کرتے ہوئے ہم نے جس بے حس کا ذکر کیا ہے وہ ان کے منشور سے پیدا ہوئی ہے اپنی تکمیل کر رہا ہوں میں ورنہ تجھ سے تو مجھ کو پیار نہیں اس تکمیل کے شوق میں وہ کچھ بنے ہوں یا نہ بنے ہوں، یہ فرق بھول گئے ہیں کہ ”درد مندوں کی غریبوں کی حمایت“ سیکھنے کے باوجود آرمی کو ایک بات اور سیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ کہ انسان کبھی مکمل نہیں ہوتا اور مکمل ہوتا ہے تو صرف نامکمل سے پیار کر کے۔

بہر حال دوسری اقدار کی عدم موجودگی میں انسان دوستی کے طفیل ہم چند برس کی جذبات پرستی کے بعد کوک مرئی کی طرح خشک اور بے حس ہو جاتے ہیں۔ اس وقت جو انڈے سینے کے لئے ہیں ملتے ہیں ان سے ایک بھولی دقت ایک مصنوعی درد مندی، ایک کالوس نما خود گئی اور ان کے ساتھ ایک سنکلی پن کے سوا اور کچھ پیدا نہیں ہوتا۔ مگر جدید غزل میں بے حس کو شعوری طور پر اپنا موضوع نہیں بنایا گیا البتہ بعض اوقات برکیفیت اشعار کے پیچھے سے خود بخود بھٹکے لگتی ہے جب کہ شاعر اس سے بالکل بے خبر ہوتا ہے، بلکہ شاید اسے بھی شاعرانہ کیفیت سمجھا ہو۔ نمونے کے طور پر یہ چند اشعار ملاحظہ کیجئے۔

خوشا تو ازین فکر و نظر کہ اب مجھ کو
نہ زندگی کی تمنا، زندگی سے گریز
(ایسا تو ازین فکر و نظر تو ٹائپ رائٹر کو بھی حاصل ہوتا ہے)

نہ کوئی سر کہ ہے سودا، نہ کوئی سنگ سے لاگ
کوئی پوچھے تو کچھ ایسا غم دنیا بھی نہیں
(دلیوانہ برا ہے رد و مد طفل برا ہے یاراں مگر اس شہر شامنگ نہ داروم)

شعلہ سا کوئی برقِ نظر سے نہیں اٹھتا
اب کوئی دھواں دل کے مگر سے نہیں اٹھتا
(دیکھ تو دل کہ جاں سے اٹھتا ہے یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے)

کل کے دکھ بھی کون سے بانی آج کے دکھ بھی کے دن کے

جیسے دن پہلے کاٹے تھے، یہ دن بھی کٹہ جاؤں گے

یعنی زندگی نے پہلے کیا بگاڑ لیا تھا جواب بگاڑے گی

اس کے ساتھ ہی میں ان اشعار کو بھی بے بسی ہی کا نتیجہ سمجھتا ہوں جن میں ان الفاظ تراکیب اور مضامین کو پونے استعمال کیا جاتا ہے جو کبھی شدید ترین حسی اور جذباتی کیفیات کے لئے وضع کی گئی تھیں مثلاً ان میں سے ایک پر دی گئی

کدھم ہے کہ ہمارا ہاسپا آنا ہے بھی ہم سے بچیں کو لے جاتی ہے اور ہم پہلے کے مقابلے میں زیادہ بھر اور تہی دست رہ جاتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ہماری خود رچی مکتبی طبعی جاتی ہے ہم اتنے ہی کسی حقیقی جذبے تک پہنچنے کے ناقابل ہو جاتے ہیں میں نے ایک فلمی ریکارڈ سنا ہے — شاید آپ نے بھی سنا ہو — جس میں گانے والا رو رو کر گاتا ہے: "تو نہیں اور نہیں اور نہیں" ہمیں روتی آواز اور رونی صورت بنانی تو آگئی ہے لیکن ہم یہ جعل جاتے ہیں کہ سچو لیشن رونے کی بھی ہے یا نہیں۔ ہمارے زمانے میں بدترین سخت دلی کی باتیں اکی "رونے" کے انداز میں کہی گئی ہیں اور ان پر درد مندی کا گمان کیا گیا ہے غرضتاً چند ایسے اشعار بھی پیش خدمت ہیں۔

ہم مٹ گئے اس فطرتِ آشفتمند کی خاطر حالاکردہ غارت گرجاں کچھ بھی نہیں ہے
مرکزِ دید و دل تیرا تصور تھا کبھی آج اس بات پر کتنی ہنس آتی ہے ہمیں
(جان عزیز! یہ رونے کا مقام ہے)

اس کی گلی سے پیر کے لے آئے جان و دل

کتنا ہے ہمیں زندگی سے پیار کیا کہیں

زمیرے دوست! جس کو ہو جان و دل عزیز اس کی گلی میں جاؤ کیوں

تو بھی کیا تیری آرزو بھی کیا مرید گوں میں دوڑتا لہو بھی کیا

(دیکھئے، مشتاق تو تھا ہی نہیں جنس کی بھی نفی کی ہے، مطلب تو رگوں کا نالہ و دور کرنے سے ہے)

لیکن مہربانی دردمندی عرق اور خود رچی کے غیر شعوری عناصر کے ساتھ جدید غزل میں ایک عنصر کو شعوری ملد

پر بھی بتا گیا ہے — احساسِ تنہائی وہ بڑے بڑے فلسفے تو میں جانتا نہیں جن کے حوالے جدید ترین نقادوں کی

تحریرات میں ملتے ہیں لیکن اتنا ضرور کہیں گا کہ زر پرست معاشرے میں احساسِ تنہائی کا پیدا ہونا ناگزیر ہے۔ جب

نظامِ دس لے تمام بنیادی انسانی رشتوں میں زہر گھول دیا ہو، اس وقت فرد کے پاس اپنے احساسِ بے چارگی اور بے بسی

کے سوا کچھ باقی نہیں بچتا لیکن احساسِ تنہائی کی تہ میں ایک بے پناہ عدمِ تعلق کا احساس بھی موجود ہوتا ہے۔ عدمِ تعلق

کے معنی یہ ہیں کہ معاشرے میں اب فطری زندگی بسر کرنے کی مناسبت نہیں رہی اور یہ عدمِ تعلق ہمیشہ

تحفظ کی ایک ہی صورت سوجھتا ہے۔۔۔ پسہ کا حصول۔۔۔ یوں احساس تنہائی نظامِ زندگی سے پیدا ہو کر ذرہ ہی ذرہ اپنی نجات و طعہ و نڈیا ہے اور نجات کے لئے دوسرا لفظ خدا ہے۔ ہر اس معاشرے میں جو احساس تنہائی کا شکار ہوتا ہے بالنی طور پر ذرہ ہی کو خدا سمجھا جاتا ہے۔ ہم اپنے جذباتی وجود میں اس خدا کو مانیں یا نہ مانیں لیکن ہمارے وجود کی اندرونی تہوں میں اس کی "لا شریکیت" کا احساس جاگزیں ہوتا ہے۔ عدم تحفظ کا ایک پہلو اور بھی ہے، یہ فرد اور معاشرے کے درمیان اس کے فطری رشتے کو توڑ دیتا ہے اور فرد کو معاشرہ اپنے سے باہر ایک ایسی قوت معلوم ہونے لگتا ہے جو اسے ملنے کے ورپے ہے۔ یہ قوت اس پر ہر وقت دباؤ ڈالتی رہتی ہے اور جب یہ دباؤ زیادہ سخت ہو جاتا ہے تو فرد کا شعور ٹوٹ کر دو حصوں میں تقسیم ہو جاتا ہے لافس ایک حصے کو انفرادی شعور اور دوسرے حصے کو سماجی شعور کہتے ہیں۔ سماجی شعور کی رات میں "سماجی انسان" پیدا ہوتا ہے۔ یعنی شعور کی وہ کیفیت جو زیر پرست معاشرے کی مصلحتوں سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ سماجی انسان حقیقی انسان کا ایک مسخ شدہ شکل ہے۔ حقیقی انسان کی اقدار "سماجی اقدار" ہوتی ہیں۔ سماجی انسان کی اقدار "زرد" کی اقدار ہوتی ہیں۔ سماجی شعور اور سماجی انسان کے پیدا ہونے کے معنی یہ ہیں کہ معاشرے میں حیات کی اقدار کے بجائے ذرہ کی اقدار کا دور دورہ ہو رہا ہے۔ ہمارا پرانا معاشرہ حیاتی اقدار کا معاشرہ تھا۔ نیا معاشرہ ذرہ کی اقدار کا معاشرہ ہے لیکن اس پر میں کہیں اور بات کروں گا۔ ابھی تو صرف یہ دیکھئے کہ اس مسئلے کا غزل سے کیا تعلق ہے۔ غزل ایک تخلیقی کام ہے اور تخلیقی کام کی شرط یہ ہے کہ اس کا تعلق حیات کی اقدار سے ہو۔ اس لئے غزل کی تخلیق فطرت کا تقاضا ہے کہ وہ ذرہ کی اقدار سے جگ کرے لیکن ذرہ کی اقدار سے سماجی انسان پیدا ہوتا ہے اسلئے غزل کا کام سماجی انسان سے پیدا ہونے کے لئے وجود کی گہرائیوں میں اس عنصر کو تلاش کرنا چاہیئے جسے "پیسے" نے چھوا اور اس کی مدد سے حیاتی اقدار کو زندہ کرنے کی کوشش کرنی چاہیئے۔ بہت اقیانوس کے ساتھ میں یہ وضاحت ضروری سمجھتا ہوں کہ اس کے معنی جذباتی ہونے اور جذبات کے خروش میں پیسے کی اہمیت سے انکار کے نہیں ہیں۔ یہ انکار نہیں۔ پیسے کی خدائی ہی سے آزاد ہیں کرتا، اس کا اور امیر نہ دیتا ہے چونکہ جذبات پرستی خود ذرہ پرست معاشرے کا ایک مظہر ہے اس طرح غزل کی تخلیق نوعیت اس کے جذبات پرستی سے آزاد ہو جانے میں مضمر ہے۔ جدید غزل کے بعض حصوں پر مجھے کبھی کبھی یہ خوش گمانی گذرتی ہے کہ یہ جذبات پرستی اور اس کے صابن کے بلبلوں جیسے رنگیں اظہار سے گریز کا نتیجہ ہیں۔ میں نہیں کہہ سکتا کہ یہ گریز کس حد تک حقیقی ہے اور کہاں تک پوچھ سکتا ہے لیکن جیسا کہ ڈاکٹر اجمل نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اصل مسئلہ تو شعور میں آجانا

ہے پھر اس سے رہائی کی ہزار صورتیں مہدید غزل نے اگر جذبات پرستی سے شعوری جنگ شروع کرے تو کہا جاسکتا ہے کہ اس
 زمانے میں یہ کاوش بھی ایک حقیقی تہذیبی اور تخلیقی قدر کا مدبر رکھتی ہے۔ اب آپ کہیں گے کہ میں وہ اشعار سنائوں تو کچھ
 کام آپ بھی کیجئے۔

اردو نظم میں جدید رجحانات

جیسلانی کامران

پچھلے تیس برسوں کے دوران اردو نظم کے مجموعے جس تخلیقی خلوص اور ذوق و شوق کے ساتھ لکھے گئے ہیں اور شائع ہوئے ہیں ان سے اردو نظم کے مقام اور اس کی شعری اہمیت کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ ادبی رسائل اور ادبی انجمنوں میں نظم کا مقام اس درجہ اہم ہو چکا ہے کہ زیادہ تعداد میں پڑھنے والے نظم ہی کی جانب رجوع کرتے ہیں۔ اور ادبی انجمنوں میں نظم پر تفصیلی بحث ہوتی ہے۔ نثری ادب میں فکشن اور شعری ادب میں نظم قاری کو اپنی جانب بلانے میں ایسی قدرت حاصل کر چکے ہیں کہ اردو ادب، فکشن اور نظم کے حوالے سے ہمارے زمانے میں اپنی پہچان پیدا کر رہا ہے۔ ایسی ادبی کیفیت کے باعث یہ امر بھی قابل غور ہے کہ اردو نظم اس تمام عرصے میں موضوع اور بیان کی کئی منزلیں بھی طے کر چکی ہے۔ اور ان منزلوں کے ساتھ ساتھ سوالات اور مسائل کے نئے دیکھے بھی داہوئے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ فکشن کی براہ راست تاثیر کے باوجود اردو نظم ہی وہ واحد ذریعہ ہے جو فکر کی شناسائی فراہم کرتی ہے۔ شاید اس لئے ہر سنجیدہ قاری اردو نظم کے اندر جھانکتا ہے۔ اور اسے نظم کے بطور میں کھلتے ہوئے مناظر طے چلے تاثرات کے ساتھ کبھی غم زدہ اور پریشان کرتے ہیں۔ اور کبھی حیرت ناک کیوں کی مدد سے قاری کو زندگی کے ساتھ از سر نو متعارف کرتے ہیں۔ اردو نظم ہمارے فکری سفر کی روداد بن کر ہمارے زمانے میں ظاہر ہوئی ہے اور اس کی ایسی روداد ہر اعتبار سے غور طلب ہے! ادب کی تاریخ سے یہ بات بخوبی ثابت ہے کہ شاعری زمانے کے رجحانات کی واضح انداز میں خبر دیتی ہے۔ شاعری کے ذریعے زمانے کو پہچاننا ممکن ہوتا ہے۔ ایسا شاید اس لئے بھی ممکن ہے کہ شاعری، اپنے معاشرے اور اپنے سامعین (قارئین) کے ساتھ براہ راست گفتگو کرتی ہے۔ اور اس ہم کلامی کے دوران وہ حقائق بھی آشکار ہوتے ہیں جن سے زمانہ اپنے رجحانات اخذ کرتا ہے۔ سنجیدہ شاعری فکر اور ظاہری حقیقتوں (مناظر اور حالت) صورت حال کے مابین رشتے اور رابطے قائم کرتی ہے۔ اور اس طرح فکر اور

ماہری حقیقتوں کے تعلق سے ان رجحانات کو نمایاں کرتی ہے جو انسان کا ماحول مرتب کرتے ہیں۔ شاعری میں اعتبار سے اپنے زمانے کی دستاویز بھی ہے۔ یگراس کا دستاویزی رول محض موضوع اور فکر ہی پر ختم نہیں ہوتا۔ شاعری کی فارم (ہیئیت) پر مرتب ہونے والے اثرات بھی شاعری کو دستاویزی مفہوم فراہم کرتے ہیں۔ یوں کہ شاعری اپنی اصناف کے ساتھ کام کرتی ہے۔ اور اصناف کی اپنی صورتیں بھی برابر بدلتی ہیں۔ اسی طرح شاعری، فکر اور ذہنی ہر حقیقتوں کے رابطے کے ساتھ ساتھ فارم کے رابطے کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ اور جہاں شاعری کا سٹر کپڑا جاتا ہے وہیں یہ سوال بھی سامنے آتا ہے کہ شاعری کا نیا سٹر کچر کن حقائق کی نمائندگی کرتا ہے۔ کس طرز کو ظاہر کرتا ہے اور کن رجحانات کی نشاندہی کرتا ہے۔۔۔۔۔

اردو نظم ایسے ہی بنیادی سوال کو مرتب کرتی ہے!

(۲)۔

اردو نظم کی جو روایت، آج سے قریباً چالیس برس قبل ظاہر ہوئی تھی اور جس کی نمائندگی راشد فیض اور براجمی کرتے تھے اس کا مرکزی موضوع انسان تھا اور اس انسان کی پہچان اس کے ارد گرد پھیلے ہوئے ماحول سے ملتی ہوئی تھی ماحول کی تشریح وہ علوم کہتے تھے جو اعلیٰ تعلیمی اداروں کے نظام تدریس کا حصہ تھے۔ اس نظام تدریس نے حاضر اور موجود دور کو اہم قرار دیتے ہوئے انسان کو حاضر اور موجود کی صورت دی۔ اور اس طرح انسان نے اپنے ماحول کے ساتھ ایک نئی مساوات کی دریافت کی۔ اور ماحول اور انسان کے مابین انسان کی زندگی کے رشتے قائم کرنے کی جدوجہد کا آغاز ہوا۔ اس زمانے کی اردو نظم اس جدوجہد میں براہ راست شامل تھی۔ ماحول اور انسان کے ایسے رشتے کو ظاہر کرتے ہوئے اردو نظم کے شاعر کی ساری تخلیقی صلاحیتیں ماحول کی تشریح اور انسان کے تجربے کو بیان کرنے پر صرف ہوئیں۔ اور نظم کے مزاج میں کرب، دکھ اور درد کے خدو خال ظاہر ہوئے حقیقت میں اردو نظم اپنے اس زمانے میں انسانوں کے درمیان انسان کی ایک ایسی کیفیت کو بیان کرتی تھی جہاں انسانوں کے ہجوم میں انسان نظر نہیں آتا اس انسان کی تلاش میں ماوراء کی نظمیں خود کی مکمل آزادی کے تصور کو مختلف کرداروں کے تجربے میں شناخت کرتی ہیں۔ اور فیض رومان اور تنہائی کو انسان کی مجموعی بے بسی کے اندمال کے لئے بروئے کار لاتے ہیں۔ براجمی انسان کی ابدی تلاش کی پیروی میں انسان کے مخفی باطن اور مناظر فطرت کو اپنا موضوع بناتے ہیں۔ اور اردو نظم داخل اور خارج کے منظموں میں وارد ہو کر نہ صرف ماحول کی عکاسی کرتی ہے بلکہ انسان

کی نفسیات کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ اس اعتبار سے اردو نظم جس انسان کا علم فراہم کرتی ہے۔ وہ انسان مجبور ہے اس کا ماحول غیر ہمدرد اور اذیت رساں ہے اور اس کی اپنی نفسیات اندیشوں، مہملی ہوئی گرد و دُلوں اور نا آسودہ تناؤں سے آباد ہے۔ اردو نظم کا شاعر اس انسان کی نمائندگی کرتے ہوئے اپنے آپ کو وسیع تر انسانیت کے سامنے جوابدہ اور ذمہ دار قرار دیتا ہے۔ انسان کے ساتھ شاعر کی وابستگی اس زمانے کی اردو نظم کا بنیادی وصف ہے۔

تاہم انسان کے جس معاشرتی اور تمدنی جغرافیے کا تذکرہ اس زمانے کی اردو نظم کرتی ہے اس میں ہستیاں انسان معاشرتی اور اقتصادی قوتوں ہی کے حوالے سے ظاہر ہوتا ہے۔ اور معاشرتی اور تمدنی جغرافیہ بھی اپنی قوتوں ہی کی نمائندگی کرتا ہے۔ اردو نظم اپنے قاری کو اس پریشان کن کیفیت کا ادراک مہیا کرتی ہے اور اس طرح ماحول کے غیر انسانی ہونے اور اسے غیر انسانی ماحول سمجھنے کے لئے رائے عامہ کو منظم کرتی ہے۔ اردو نظم اس اعتبار سے آزادی کی تحریکوں کے مقاصد کی پیروی بھی کرتی تھی اور آزادی کے تصور کو انسان کی بنیادی کیفیت کا ساتھ مربوط بھی کرتی تھی۔ اور اس امر کی طرف اشارہ کرتی تھی کہ انسان قدیم سے مجبور و مظلوم ہے اور اسے اس کیفیت سے رہائی دلانا تاریخ کے اشاروں کو سمجھنے کے مترادف ہے۔ ایسا فکری رجحان بنی نوع انسان کے ساتھ محبت کے فلسفے سے پیدا ہوتا تھا۔ اور ان علوم کی تدریس سے وابستہ تھا جو انسان کے لئے ایک بہتر دنیا کی تمنا کرتے تھے۔ اردو نظم نے اس انسانیاتی فکری رجحان کی نشرو اشاعت میں ایک نیا لہجہ ایک نیا انداز فکر اور ایک نئی آواز تخلیق کی اور اردو نظم کی شعری زبان بھی اس کرب ہی میں بہکام ہوتی گئی جو معاشرتی اور تمدنی جغرافیے میں بسے ہوئے انساب کا کرب تھا یہ کیفیت اردو شاعری کی ہیئت (فارم) میں بے قافیہ نظم کی صورت میں ظاہر ہوئی۔ اور نظم کی روایتی ہیئت کے طور اور اوزان بھی متاثر ہوئے۔ اردو نظم کے اس رجحان کی نمائندگی فیض میراجی، یوسف ظفر، ممتاز صدیقی اور جعفر ظاہر کرتے ہیں۔

- ۳ -

اردو نظم کے اس منظر کو دیکھنے سے معلوم ہو گا کہ اس زمانے کی نظم بنیادی طور پر اسی روایت ہی کی تائید

لے ن۔ م۔ راشد: لایہ انسان۔ ایک انٹرویو جو اس کتاب میں مقدمے کے طور پر شمل

ہے۔ (۱۹۶۹ء)

کرتی تھی جو حالی اور اقبال کی روایت تھی اردو نظم خارجی حقائق کے ساتھ انسان کے داخلی رشتوں کو مربوط کرتے ہوئے اپنے ماحول کی عکاسی کی ذمہ داری قبول کرتی تھی۔ اردو نظم اس بنیادی نظریے ہی کی پیروی میں نئے موضوعات کی تلاش میں جس انحراف کے رجحان سے دوچار ہوئی تھی وہ دراصل نئے عنوانوں کی تلاش کا رویہ تھا۔ جذبے کے اعتبار سے اردو نظم توانائی، زندگی اور نوت و عمل کی قافی تھی اور ایسے رویوں سے انحراف کرتی تھی جو مجبوری محض احساس مرگ اور مایوسی کو پیدا کرتے تھے اس زمانے کی اردو نظم کے ایسے رجحانات اقبال کی شعری تعلیمات سے بھی متاثر تھے۔ اور اس زمانے کے بین الاقوامی فکری رویوں سے بھی مستعار تھے۔ اس نظم نے جذبہ عشق کی اس توجہ کو بھی قبول کیا جو اقبال کی شاعری میں دکھائی دیتا ہے۔ مگر اردو نظم کے شاعروں نے عشق کو معاشرتی عمل اور انسانی آگہی کے دائرہ کار میں قبول کرتے ہوئے ان مطابق نیکو رابطوں کو فراموش کر دیا جو انسان کو اس وقت (عشق) کی مدد سے کائنات کے ساتھ مربوط کرتی ہے۔ اردو نظم نے اپنے خالص انسانی جغرافیے کو اہمیت دیتے ہوئے ان رموز و تعلیمات کو کم سے کم استعمال کرنے کی روش کو اپنایا جو مٹیا نرس کو انسان کی حیات ارضی سے منسلک کرتے ہیں۔ ان رجحانات سے انسان کے معاشرتی اور تمدنی جغرافیے کی عکاسی تو ممکن ہوئی، اور انسان کے حق میں اسے عام بھی منظم ہوئی۔ نظم کا تاثر انسانی دلوں کو گہرا کرنے میں کامیاب بھی ہوا اور ایک اعتبار سے انسان اپنی دنیا کے مشاہدے کے لئے نما بھی ہوا۔ مگر انسان کی حیات ارضی اپنے معاشرے اور تمدن کے حدود و رعبے کی پابند ہو گئی۔ اور اس حدود و رعبے کی تمام تر ملاحیتیں انسانی رنج اختیار کرنے لگیں۔ زمین پر زمین کی کہانی اردو نظم کا موضوع اور اس کا تجربہ بن گئی۔

داش نے اس کیفیت کا ذکر کرتے ہوئے کہا ہے کہ اردو نظم آدم نو کے خوابوں میں نجات کی طلب کا گار ہے۔ مگر جو انسان اس اردو نظم کے لہجے سے ظاہر ہوا تھا اسے خواب کم اور اذیت رساں حقائق زیادہ دکھائی دیتے تھے۔ علاوہ ازیں خواب کی سائیکالوجی معروضی سچائیوں اور معاشرتی اور تمدنی جغرافیے سے بہت کم پیدا ہوتی ہے۔ ان حقیقتوں سے منصوبہ بندی اور پلاننگ پیدا ہوتی ہیں۔ اور چونکہ اس زمانے میں (دوسری جنگ عظیم) منصوبہ بندی اور پلاننگ کے ادارے قومی نوعیت کے ذمے اس لئے آدم نو اور اس کے خوابوں کے مابین صرف نظر آنے والی زندگی ہی کی عکاسی ممکن ہوئی تھی اور آدم نو اور اس کے خواب

شاعر کے فکری اور ذہنی سفر ہی کی منزل بنتے رہے تھے۔ تاہم ایسے فکری رجحان سے اگر آدم نو سے مراد وہ انسان تھا جو عمرت معاشرے اور تمدن ہی کے جغرافیے سے آشنا تھا تو اس کے خوابوں میں نجات کی کیفیت سوائے اس کے اور کچھ نہ تھی کہ وہ بدستور غم بہتا رہے۔ اور شاعر اس غم کی روداد لکھتا رہے اور نظم اس تجربے کو بیان کرتی رہے۔ غم سے رہائی پانے کی کوششوں میں اس زمانے کی اردو نظم ایک بار پھر غم ہی کے منجد بار میں گھر گئی۔ اور نظم کے چہرے پر غم کے گہرے اثرات دکھائی دینے لگے۔

اس ضمن میں میراجی کی نظم سمندر کا بلادا اور عمر خیام کی رباعیات کے تراجم بھی قابل ذکر ہیں۔ اردو نظم نے جس انسان کو دکھا ہر کیا تھا اس نے حیات ارضی کے منظر کو اس کے بدلے ہوئے جغرافیہ میں پہلی بار دکھایا تھا۔ اور میراجی کی نظم میں انسان اور سمندر کا رشتہ طے اور لازوال تھامے کی ہمیشگی کا رشتہ ہے۔ انسان سمندر کے سامنے اور اس کی متعدد آوازوں کے سامنے ساکت ہو جاتا ہے اور پھر رفت و آمد کے سلسلے میں فنا ہی کو ہے۔ مگر اس وقت کی خواہش کرتا ہے جو فنا سے بقا کی جانب رہنمائی کرتی ہے۔ یہ قوت (عشق) فزیالوجی سے تعلق رکھتی ہے۔ مگر اس کے امکانات فزیالوجی سے باہر پھیلے دکھائی دیتے ہیں میراجی اس قوت کو صرف فزیالوجی ہی کے دائرے میں زندہ دیکھنے کا خواہشمند ہے مگر کیا انسان کی فزیالوجی معاشرہ، تمدن اور حیات ارضی انسان کے لئے کافی ہیں؟ اردو نظم اس سوال کو حل نہیں کرتی مگر اسی دائرے ہی میں انسان کی شناخت اور پہچان کرتی ہے۔ اردو نظم نے بڑے بڑے مسائل کو فکر میں شامل کر کے انسان شناسی کا جو کام انجام دیا اسے کسی طرح نظم انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اس زمانے کے فکری رجحانات نے اردو نظم کو گہرائی، ہمارے شاعروں کو اعتماد اور ہمارے ادب کو بین الاقوامی مقام منسوب کیا۔ اور اس امر کی وضاحت کی کہ فکری رجحانات ہی ادب کی تندرستی کے ضامن ہیں۔

تاہم اردو نظم نے انسان کے جس تصور کی فکری اور جذباتی طور پر نشاندہی کی وہ انسان عام زندگی کے تمدنی باشندے کی شکل میں ظاہر ہوا۔ راشد کی فکری کامیابی غالباً یہ ہے کہ اس نے اس انسان کی نہایت واضح شناخت کی ہے اور اسے اسی انسان کے ادھورے اور نامکمل وجود کا کڑا احساس بھی ہے۔ اس لئے راشد نے اپنے فکری رجحانات میں وژن (رویہ) کو مرکزی اہمیت دی ہے۔ راشد کی رائے میں شاعری وزن کے بغیر

مے قلیل شغائی کے مشہور غزل.... "پریشاں رات ساری ہے تار و تم تو سو جاؤ" اس رویے کی غائذگی کرتی ہے۔

بے معنی ہے۔ راشد کا کہنا ہے کہ وژن کے نئے ذاتی اور شخصی نوعیت کا ہونا ضروری ہے۔ مگر راشد اس طرف کوئی اشارہ نہیں کرتا کہ جس نوع کے انسان کو اس کی شاعری اور اس کے ہم عصروں کی شاعری نے ظاہر کیا ہے کیا وہ کوئی وژن پیدا بھی کر سکتا ہے اور کیا بہتر دنیا کا وژن ایسے انسان سے ممکن بھی ہے جو اپنے طور پر صرف اس دنیا کا باشندہ ہو جو بیانیہ فزکس سے یکسر بے تعلق ہو۔ مگر راشد کی نظم کا انسان بالآخر حاضر اور موجود سے غیر موجود کی طرف سفر کرتا دکھائی دیتا ہے۔ اور اس کی منزلوں کے ارد گرد تھوڑی زبان گونجتی سنائی دیتی ہے۔ مگر ایسا رجحان راشد کی نظم میں اس کی عمر کے آخری ایام میں ظاہر ہوا تھا۔ اور راشد کی آخری کتاب ”گمان کا ممکن“ اس طرف اشارہ کرتی ہے۔ ”جو تو ہے میں ہوں“ راشد کے انسان کی آواز ہے جو اس کی آخری کتاب کے مقصود میں سنائی دیتی ہے!

اردو نظم کے فکری رجحانات کی نشاندہی میں راشد کی مرکزی اہمیت ہے راشد شاعر کو با اختیار تخلیق ”اتا“ کی حیثیت میں قبول کرتا ہے۔ اور موضوع کے انتخاب کے حق سے ذمہ داری کو تسلیم نہیں کرتا۔ اس کی رائے ہے کہ کس قسم کی خارجی ہدایت یا پہلے سے طے کردہ اصول یا عقیدہ تخلیقی شعور کی راہ میں رکاوٹ بناتا ہے اور شاعر کو کسی ایسے رجحان کے تابع کرنے سے شعری ذمہ داریاں بری طرح مجروح ہوتی ہیں زندگی کے سامنے شاعر کی جوابدہی شاعر کو بہت بڑی ذمہ داری سونپتی ہے۔ اس اعتبار سے راشد کی نظر میں شاعر نہ صرف با اختیار ہے بلکہ بے مدد و مدد دار تخلیق کار بھی ہے۔ راشد ایسے فکری رجحان کو اس مستقبل کے ساتھ شامل کرتا ہے اور اس کا خیال ہے کہ اگر شاعر اپنے اختیار، ذمہ داری اور انتخاب موضوع کو سنجیدگی سے بروئے کار لائے تو ایک بہتر مستقبل کے خدوخال دریافت کئے جاسکتے ہیں۔ اور مستقبل کو حاصل بھی کیا جاسکتا ہے۔ راشد اس اعتبار سے مستقبل کو صداقت قرار دیتا ہے اور مہد حاضر کے تجربے سے مستقبل کی پہچان چاہتا ہے۔ اس دور کی اردو نظم اعلیٰ اور برتر مقام کے لئے عہد حاضر کے انسان کی قربانی کا اصول پیش کرتی ہے۔

- ۴ -

اس زمانے کی اردو نظم جس کا ذکر کیا گیا ہے جن فکری رجحانات کی نقاب میں پیدا ہوئی تھی وہ رجحانات

لے لاء انسان کا مقدمہ ۱۹۶۵ء کے بعد کے برسوں میں لکھا گیا۔ گمان کا ممکن۔ مطبعہ ۱۹۶۶ء اور لے

لے لاء انسان کا مقدمہ ۱۹۶۵ء۔ ایف اے ۱۹۶۵ء۔ ایف اے

مجموعی طور پر اچھے انسانی ارادوں اور ایک بہتر دنیا کے قیام کی خواہش کے رجحانات تھے۔ اور اس اعتبار سے اس اردو نظم کی شاعری آرزوؤں، اور خواہشوں کی شاعری تھی۔ اور اس شاعری کا مومنوع معاشرتی اور تمدنی جغرافیہ کا انسان تھا تاہم اردو نظم اس دور (۱۹۴۵-۱۹۴۹) سے باہر نکلتے ہی جن حقیقتوں سے دوچار ہوئی ان کے سامنے اردو نظم کے خواب، اس کی آرزوئیں اور خواہشیں تخلیقی اعتبار سے زیادہ دیر تک ڈھکھریں اور متروک ہو گئیں اور اس نظم کا انسان بھی اپنے اعتماد کو برقرار رکھ سکا اور وہ کیفیت پیدا ہوئی جسے محمد حسن مسکری نے "ادب میں جمود" کا نام دیا تھا۔ تخلیقی ادب کے دوسرے شمارے میں اردو نظم کا ذکر کرتے ہوئے محمد مہدانی اس کیفیت کا تذکرہ کرتے ہیں اور ادب میں جمود کو تسلیم احمد کی رائے کے مطابق ادب کی موت قرار دیتے ہیں۔ اور اشارہ کرتے ہیں کہ ادب میں انسان زندہ تو ضرور ہے مگر اس پر ایک عجب عالم اضمحلال طاری ہے۔

تخلیقی ادب کے اس دوسرے شمارے کی رائے کو ان فکری رجحانات کی موجودگی میں تسلیم کرنا مشکل ہے جو محمد حسن مسکری کے ۱۹۵۲ء کے اس اعلان کے بعد اردو نظم میں ظاہر ہوئے تھے کہ ادب میں جمود آچکا ہے۔ استانزے کے دیباچے اور نئی نظم کے تقاضے میں ان فکری رویوں اور رجحانات پر تفصیل سے بحث کی گئی ہے۔ قیام پاکستان کے بعد نئی نظم کی حالیہ تاریخ اردو نظم کے فکری رجحانات کو ایک نیا رخ فراہم کرتا ہے۔ اور انسان کے تصور کو نئی تاریخی ضرورتوں کے ساتھ منسوب کرتی ہے۔ نئی اردو نظم کے ساتھ جو رجحانات ظاہر ہوئے وہ فکری اور لسانی تھے اور ان کا انسان کے معاشرتی اور تمدنی تصور کے ساتھ گہرا تعلق تھا۔ نئی نظم نے انسان کے معاشرتی اور تمدنی تصور کو ادھورا اور نامکمل قرار دیا اور زندگی کے مفہوم کو اس کے محدود زاویہ نظر سے الگ کرتے ہوئے زندگی کے معاشرتی اور تمدنی تصور کو کائنات کے ساتھ مربوط کیا۔ اور ایسا کرتے ہوئے انسانی فطرت کو ناظر فطرت کے ساتھ ہم آہنگ کرنے کی سعی کی۔ نئی نظم نے اپنے ان کو معاشرے میں رہتے ہوئے فطرت کے منظر نامے میں گزرنے پر آمادہ کیا۔ اور اس طرح انسان کو فطرت کی اچھی اور خوب صورت دنیا سے دوبارہ متعارف کیا جو اس سے معاشرتی اور تمدنی جغرافیہ کے باعث چھن چکی تھی۔ فکری اعتبار سے نئی نظم نے انسان کے تجربے اور واردات کو بنیادی اہمیت دی، اور ان داخلی حقیقتوں کو فطرت کے دائمی منظر نامے کی مدد

سے خوشی اور سکون حاصل کرنے کی ضرورت پر اصرار کیا۔ اور اس طرح انسان کو لمحے کی تکیہ سے آزاد کرنے کی فکری اور محسوساتی کوششوں کی ابتداء کی۔ تجربے کو ایسی بنیادی اہمیت دیتے ہوئے نئی نظم نے جس لسانی جہان کو ظاہر کیا اس نے نئی شعری زبان کی تشکیل کی جو گفتگو کی زبان سے قریب تر ہو۔ اور جس میں تجربہ اپنی خالص شکل میں قاری تک پہنچ سکے۔ قیام پاکستان کے بعد نئی اردو نظم کے فکری اور لسانی رجحانات نے انسان کے زمینی سفر نامے کو شعری مفہوم فراہم کرنے کی باقاعدہ کوشش کی۔

فکری اعتبار سے نئی اردو نظم انسان کی توجیہ اس سوال کے ذریعے کی کر میں کون ہوں؟ اور اس طرح شناخت کے مسئلے کو نمایاں کیا اس سوال کے ساتھ نئی اردو نظم نے ادبی قومیت کے تصور کو مرتب کیا۔ اور شاعری کو موضوع اور تکنیک کے حوالے سے قومی شخص دیا۔ نئی اردو نظم نے شاعر کو انسانیت کی بجائے اپنی تہذیب کے سامنے جوابدہ قرار دیا۔ اور نظم کو تہذیبی اور قومی شخص کی پہچان کے لئے قابل غور ٹھہرایا اس ضمن میں یہ امر بھی بے حد اہم ہے کہ نئی اردو نظم نے فکری اعتبار سے میٹافزکس کو انسانی تجربے کی دسترس میں شامل کر کے محسوسات کے منظموں کو وسیع کر دیا اور انسانی "انا" اور اس وسیع تر ماحول کے مابین فکر اور واردات کا "نیا تخلیقی رشتہ قائم کیا"۔

-۵-

قیام پاکستان کے وقت اردو نظم رومان اور احتجاج کے رجحانات کی دستاویز تھی۔ اور یہ رجحانات اردو نظم کی فکری سرشت میں بہت گہرے تھے۔ نئی اردو نظم کے ساتھ ان رجحانات کے مرکز سے جو تخلیقی انا پیدا ہوئی اس نے رومان اور احتجاج کے رویوں میں میٹافزکس کو شامل کر کے ان رویوں کو ایک بدلا ہوا مفہوم دیا تاہم رومان اور احتجاج کے رولتی رجحانات بھی برابر اردو نظم میں ظاہر ہوتے رہے۔ مصطفیٰ ازیدی کی نظموں میں یہ رجحانات بہت واضح ہیں۔ جمید امجد کی نظموں میں بھی ان رجحانات کی صورت دکھائی دیتی ہے۔ مگر جمید امجد کی نظموں میں ان رجحانات کی مدد سے ان فن کی جہر و لاویز تصویر برآمد ہوئی ہے وہ ان کے ہم عصر شعراء میں بہت کم دکھائی دیتی ہے۔ اردو نظم کی حالیہ تاریخ میں رومان اپنے روایتی رسم و سلوک سے گریز کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اور احتجاج کی شاعری میں شامل ہر گز اس موہم دنیا کی نشاندہی کرتا ہے جو تخلیقی "انا" مستقبل کے حوالے سے دریافت کرنا چاہتی ہے۔

سے نئی نظم کے تھامنے۔۔۔ اتانے ادا کیا چہ۔۔۔ نئی نظم کے تقاضے۔

نئی نظم کے ضمن میں جن رجحانات کا ذکر کیا گیا ہے ان سے اردو نظم کی فارم اور موضوع دونوں برابر متاثر ہوئے ہیں اور اس طرح نظم کا جو سٹرکچر ظاہر ہوا ہے وہ اس نظم کو اس کی پہچان اور اس کا قومی تشخص دیتا ہے مگر اسی نظم کا قومی تشخص اس اعتبار سے مغرب سے کہ اس نوع کی نظم اردو زبان و ادب میں اپنی شناخت اپنے موضوع، لسانی طرز، اظہار اور اشعار کے ساتھ مٹیا فزیکل رشتے سے اخذ کرتی ہے تاہم جب کبھی یہ نظم تہذیبی موضوعات کو بیان کرتی ہے اس وقت بھی اس کی مشابہت روایتی نظم سے مختلف ہوتی ہے۔ احمد ندیم قاسمی کو نظموں میں اردو نظم کا ایسا تشخص بڑی وضاحت سے ظاہر ہوا ہے۔

رومان اور احتجاج کے رجحانات کے علاوہ اردو نظم میں ایک نیا رجحان بھی ظاہر ہوا ہے جو ”لفظ“ کے استعمال کو مرکزی اہمیت دیتا ہے۔ نئی اردو نظم میں افتخار جالب نے لسانی تشکیلات کو اہم قرار دیتے ہوئے لفظوں سے نظم کی پیکر تراشی کی ہے اور نظم کو ایک مطلق ہیئت (فارم) کے طور پر قبول کیا ہے۔ یہ رجحان نظم کے لسانی پیکر کی تلاش کا رجحان تھا۔ اور نظم میں لفظ کو وہی مقام دیتا تھا جو کسی پر شکوہ عمارت میں سنگ مرمر کی تختیوں کو حاصل ہے۔ مگر یہ رجحان قائم بالذات ہونے کے باعث اردو نظم کی تقویت کا سبب نہ بن سکا۔ لفظ کا ایسا ہی رول عبد العزیز خالد کی نظموں میں بھی دکھائی دیتا ہے۔ مگر عبد العزیز خالد کی نظم میں لفظ اپنے معانی کو جن منظوتوں میں پھیلاتا ہے ان منظوتوں کے راستے ہمارے ماحول کے معاشرتی اور تمدنی انسان کے تجربے سے تعلق رکھتے ہیں۔ عبد العزیز خالد انسان اور مختلف فکری منظوتوں کے مابین لفظ کو یا معنی انداز میں استعمال کرتے ہیں اور اس طرح نظم کو قاری کی ذہنی اور فکری تربیت کی ذمہ داری سونپتے ہیں۔

کچھ دیر پہلے میں نے انسان کے اوصاف اور نامکمل تصور اور زندگی کے موجودہ حقائق کا ذکر کیا تھا۔ یہ دونوں رجحان جدید اردو نظم میں ظاہر ہوئے تھے۔ یہ کیفیت اب بھی اردو نظم کا پس منظر بناتی ہے۔ اور اس طرح شاعر کو تکمیل ذات کی تلاش میں مصروف رکھتی ہے۔ تکمیل ذات کی تلاش نے اردو نظم کو مذہبی مفہوم کی مختلف صورتیں دی ہیں اس کی ایک صورت نعتیہ نظم اور نئے مریضے میں ظاہر ہوئی ہے اور اس کی دوسری صورتیں ضمیر مخاطب ”تو“ اور ضمیر غائب ”وہ“ کے حوالے سے اردو نظم کے دگ وپے میں آشکار ہوئی ہیں اور نظم تکمیل ذات کی تلاش میں اپنی مذہبی روایت کی دریافت میں کامیاب ہوئی ہے اور اس نے انسانی تجربے کو گہرائی اور ادب کے دائرہ کار میں مذہبی مفہوم بھی فراہم کیا ہے۔

اردو نظم میں ضمیر مخاطب (تو) اور ضمیر غائب (وہ) کے ظاہر ہونے سے انسانی امانے اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی حقیقتوں کے ساتھ ایک نیا اور انفرادی رشتہ قائم کیا ہے۔ یہ کیفیت پچھلے پندرہ برسوں کی شاعری میں بحزب دکھائی دیتی ہے۔ دراصل ان ضمیروں کی دریافت میں اردو نظم کا وہ رجحان کارفرما تھا جو انسان کے تنہا ہونے کی صورت حال سے پیدا ہوتا تھا۔ پچھلے تیس برسوں کے دوران اردو نظم فکری اعتبار سے وجودی فلسفے سے متاثر تھی اور انسان کے ادھورے اور نامکمل تصور سے پیدا ہوئے تنہائی زدہ انسان کے تصور کو تخلیقی مقاصد کے لئے استعمال کرتی تھی۔ انسان کے اکیلے پن سے جو آشوب پیدا ہوتا تھا اسے دور کرنے کے لئے جو رجحان ظاہر ہوا اس نے حقائق کو انسانی محسوسات کے قریب لاکر "تو" اور "وہ" کو آشکار کیا۔ اردو نظم نے اس طرح حقائق اور انسان کے درمیان مکالمے کی صورت پیدا کی ہے۔ اور انسان اپنے ارد گرد پھیلی ہوئی دنیا سے گفتگو کرنے کے قابل ہوا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ اس گفتگو میں اضمحلال کی کیفیت بھی ہے۔ مگر مکالمے کی جو صورت ظاہر ہوئی ہے اس سے استعارہ پیدا ہوا ہے۔ اور لفظ اور تجربے کی آمیزش سے ذہن کی وہ سطح ظاہر ہوئی ہے جو تخیل کی کارفرمائی کو نمایاں کرتی ہے۔ اردو نظم میں ضمیر مخاطب (تو) اور ضمیر غائب (وہ) کے آشکار ہونے سے اردو نظم کی وہ قوت ظاہر ہوئی ہے جو ایک لمبے عرصے سے گم تھی اس قوت کو ادبی فکر "تخیل" کا نام دیتا ہے۔ ضمیر نیازی اور اعجاز فاروقی کی نظم اس رجحان کی نشاندہی کرتی ہے۔

- ۷ -

رجحانات کے اس پھیلے ہوئے نقشے میں دو ایسے رجحان بھی ظاہر ہوئے جو اردو نظم میں قبل ازیں ظاہر نہیں ہوئے تھے۔ ان میں ایک نثری نظم کا رجحان ہے اور دوسرا تصوف کا رجحان ہے۔ نثری نظم مادی النظر میں تکنیک سے تعلق رکھتی ہے اور تصوف کا تعلق نظم کے موضوع اور ماضی الضمیر سے ہے۔ انیس ناگی نے اپنی کتاب "نوحے" میں نثری نظم کو سنجیدہ اظہار خیال کے لئے استعمال کیا ہے اور اس وقت اردو نظم کا تخلیقی اظہار نثری نظم ہی کے حوالے سے کیا جا رہا ہے۔ ادبی انجمنوں اور ادبی رسائل میں نثری نظم کی اہمیت بڑھ

کی منزلوں کو ان کی پائیدار یادداشتوں میں محفوظ کرتے ہوئے اس فکر کی دوراں کو ظاہر کرتی ہے جو انسان کو ہونے اور نہ ہونے کو ابتلا سے دوچار کرتا ہے اور ”ہوتے“ نہ ہونے کی ابتلا اس سوال سے پیدا ہوتی ہے کہ میں کون ہوں اور میں کیا ہوں؟ وزیر آغا کی یہ طویل نظم فکر کی مختلف راہوں سے ہوتی ہوئی فطرت کے منظر نامے میں اس سکون کو تلاش کرتی ہے جو درختوں، ستاروں، آسمان کی نیلاہٹوں اور زمین کی وسعتوں میں جاگزیں ہے۔ وزیر آغا کی یہ نظم ٹوٹے ہوئے اور دل شکستہ انسان کو فطرت سے ہمکلام ہونے کی دعوت دیتی ہے اور انسان کے تنہا اور بے سہارا ہونے کے آشوب کو ان ابدی سچائیوں کے ادراک سے رفع کرتی ہے جو مناظر فطرت کے لازوال ماحول میں برابر موجود ہیں۔ اور انسان اپنی بدقسمتی کے باعث ان سچائیوں سے سدا نا آشنا رہتا ہے وزیر آغا کی یہ نظم عکاسی کے فلسفے کی بجائے انسان کے بچائے جانے کی خواہش کا ایک قابلِ قدر نگہار ہے۔ یہ نظم اس امر کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ شاعری کا کام محض عکاسی نہیں ہے بلکہ انسان کو اس کی پریشانی میں محرم اور ہمارا فراہم کرنے کا بھی ہے۔ انسان کی اصل محرم اور ہمارا زوہ دنیا ہے جو لازوال ہے اور جہاں انسان کی دردمندی کے لئے فطرت اپنے مناظر کے ساتھ برابر موجود اور منتظر ہے۔ اور وہ نظم کا یہ لہجہ اثباتی ہے جو انسان کو اس کے معاشرتی اور تمدنی جغرافیہ سے رہا کرتا ہے۔ اور جس کے بغیر شاعری اور قاری کے درمیان بہت کم رابطہ قائم ہوتا ہے۔

غالب احمد کے مجموعے ”راحت گنہام“ کی دو نظمیں ”میرا اس کا گیت“ اور ”دہلیز“ خاص طور پر قابلِ ذکر ہیں۔ ایک تو اس اعتبار سے کہ ان نظموں میں ”من و تو“ اور میں اور وہ کا رشتہ ظاہر ہوتا ہے اور دوسرے اس اعتبار سے کہ تو اور وہ کے رابطے سے منیر مستحکم اپنی دریافت کرتی ہے اور اس سوال کا جواب دیا کرتی ہے کہ میں کون ہوں؟ وزیر آغا کی نظم ”کائنات کے ابدی مظاہر“ کے حوالے سے اس سوال کا جواب دیتی ہے کہ میں کون ہوں؟ اور غالب احمد کی نظمیں اپنے تجربے کی ساخت سے اس سوال کا جواب حاصل کرتی ہیں۔ غالب احمد کی نظم ”میرا اس کا گیت“ جس منبرِ غالب سے خطاب کرتا ہے۔ اس کی شخصیت میں ایک اجتماعی کردار ہے جو ذمی حوالے سے بھی اپنا تشنص واضح کرتا ہے اس نظم کی ابتداء زندگی کے ان ایام کے نتائج چلے جانے کے احساس سے ہوتی ہے جو ہر شخص کی عمر میں داخل ہوتے ہیں اور پھر کسی بار آوری کے بغیر چھن جاتے ہیں زندگی کے ایسے رویے سے انسان تنہا ہو جاتا ہے اور اسے زندگی کی ویرانی اکیلے پن کی تلخی سے روشناس کرتی ہے۔ اس نظم کا یہ اقتباس قابلِ غور ہے۔

گئی ہے۔ اس امر سے قطع نظر کہ نثری نظم پر کیا اعتراض کئے جاسکتے ہیں اور اسے کہاں تک سنجیدگی کے ساتھ قبول کیا جاسکتا ہے۔ یہ بات اپنی جگہ اہم ہے کہ نثری نظم ایک ایسے ادبی ماحول میں ظاہر ہوئی ہے جہاں انسان، ناول اور جرنلزم کا اپنے قاری کے ساتھ براہ راست رشتہ قائم ہے۔ اور ایک اعتبار سے ہمارا اپنا زمانہ بھی نثر کا زمانہ بن چکا ہے۔ اور ہمارے رویے بھی عقل و خرد کی رہنمائی میں کام کرنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ ادب کے سنجیدہ طالب علموں کا کہنا ہے کہ ہم ایک عمرانی تصور کے طور پر شاعری کے عہد سے باہر آچکے ہیں اور ایک ایسی دنیا میں جی رہے ہیں جو سائنس، اکنائکس اور ٹیکنالوجی کی دنیا ہے۔ ایسے فکری ماحول میں نثری نظم روایتی قیود سے آزادی حاصل کر کے شاعری کی دریافت کے رجحان کی نمائندگی کرتی ہے اور لفظوں کے باطن سے شاعری کو اخذ کرنے کی سعی کرتی ہے۔ نثری نظم انسان کی شعری صلاحیتوں کو لفظوں میں پہچاننے کی ایک تخلیقی کوشش ہے گو اس تخلیقی عمل میں اسے متعدد دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ہے۔ شاعر نثری نظم کے رجحان کو قابلِ قدر قرار دیا جاسکتا ہے کہ اس ذریعہ اظہار کی مدد سے انسانی تخلیقی ذہن اس شاعری کی پہچان کرتا رہے گا۔ جو ہمارے ماحول سے بتدریج گم ہو رہی ہے۔

پچھلے بیس برسوں کے دوران اردو نظم میں تصوف کا رجحان بھی ظاہر ہوا ہے۔ اور یہ رجحان اس انسانی فکر کا منطقی نتیجہ تھا جو انسان کو معاشرتی اور تمدنی جغرافیے کا باشندہ تصور کرتی تھی۔ اور اسے تنہا اور بے اثر خیال کرتی تھی۔ تصوف کے اس رجحان نے جہاں راشد کو اس کے آخری دوز میں متاثر کیا وہیں اس نے تصوف کی زبان کو علم الشعریں رواج دیا ہے۔ اور انسان کے قلبی اور باطنی رشتے کو اشیاء کا منظر قرار دیا ہے۔ شاعری میں تصوف کی اصطلاحوں نے انسان کے معاشرتی اور تمدنی جغرافیے کو انسان کی بنیادی صورت حال سے آگاہ کیا ہے۔ اور انسان کے مخلوق ہونے کی حیثیت کو شعری واردات اور تجربے میں شامل کیا ہے۔

اردو نظم کے رجحانات کی وضاحت کے لئے میں تین کتابوں کا مختصر ذکر کرنا چاہتا ہوں۔ جو پچھلے دو تین برسوں کے دوران شائع ہوئی ہیں ان میں وزیر آغا کی کتاب آدھی صدی کے بعد غالب احمد کی راحت گمنام اور کشور نامید کی کتاب "ملا متوں کے درمیان" شامل ہیں۔ آدھی صدی کے بعد وزیر آغا کی طویل نظم ہے جس میں شاعر پچھلے پچاس برسوں پر پھیلے ہوئے زمانے کو اپنی یادداشتوں اور فکری ردیوں کے حوالے سے سمجھنے کی خواہش کرتا ہے۔ یہ نظم ماضی کے اندر سفر کرتی ہے۔ اور اس طرح ایک انسانی زندگی کے دائرہ عمر میں ان نشانات کو واضح کرتی ہے جو انسانی زندگی کو اس کی قدر و قیمت دیتے ہیں۔ یہ نظم بچپن، نوجوانی اور جوانی

”وہی فاصلے درد کے، —

ہم نے ہجرت بھی کی۔

مگر اپنا ملک فلسطین — نزدیک آیا نہیں۔

وہ جنت کرتھا جس کا وعدہ — وہ نظروں سے اوجھل رہی۔

اس کا موہم نقشہ بھی باقی نہیں۔

انسان کی اس تنہائی کو فلسفہ سہارا دیتا ہے۔ اور انسانی محنت کے اس تجربے کی طرف اشارہ کرتا ہے جو سقراط کے حوالے سے انسانی تاریخ میں ظاہر ہوا تھا غالب احمد کی یہ نظم تنہائی کے تجربے کو موت کے ساتھ مربوط کرتی ہے اور موت کو زندگی کے سفر میں شامل کرتی ہے۔ اس نظم کی داخلی منطق موت کو نفس مطمئنہ کا منطقی قرار دیتی ہے۔ اور اس بچائی کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ جب تک موت کو زندگی میں تبدیل نہیں کیا جاتا، ہماری تہذیب کا نیا ”ابن آدم“ ظاہر نہیں ہو سکتا۔ غالب احمد کے اس مجموعے میں ضمیر مخاطب (تو) انسان کے داخلی/باطنی اور قلبی احساس مسرت کا سامن ہے۔ اور جب تک انسان اس ضمیر کی دریافت نہیں کرتا اسے وہ خوشی میسر نہیں آتی جو انسان کے لئے جینا ممکن کرتی ہے۔ اس مجموعے کی نظم دہلیز میں بھی ایسے ہی انسانی دوراہے کا تذکرہ ہے۔ یہ نظم اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتی ہے کہ جب تک انسان حیران ہونا نہیں سیکھتا اسے پرندوں اور ستاروں کی معرفت بھی حاصل نہیں ہوتی۔ زندگی کے آشوب میں حیرت کے اصول کو شامل کرنا انسان کو اس کی صورت حال میں بچانے کے مترادف ہے۔ یہ نظم الفاظ کے پردوں (حجبات) کو حائل ہونے سے روکنے کی دعوت دیتی ہے اور بتاتی ہے کہ جب تک حیرت لفظوں کے پرے نہیں دیکھتی حقائق کا کشف بھی ممکن نہیں ہو سکتا۔ کیونکہ الفاظ معانی کو پوشیدہ رکھتے ہیں۔ اور انسانی کام معانی کو حاصل کرنے کا ہے اور اسی لئے انسان غم و اندوہ کا شکار ہے کہ اس کے ارد گرد الفاظ نے محاصرہ کر رکھا ہے۔ لفظوں کے پرے جو دنیا بستی ہے اس کا ادراک انسان کا مقدر ہے۔ اور جو شخص اس دنیا سے کوئی رابطہ نہیں رکھتا اس کی زندگی بے معنی اور بے کار گزر جاتی ہے اور اس کا آشوب کبھی دور نہیں ہوتا۔ اس مجموعے کی یہ نظم ایک نئے زمانے کی تعمیر کا ذکر کرتی ہے۔ اور وہ زمانہ بھی تعمیر ہو سکے گا جب انسان لفظوں کے حجبات کو دور کر کے عالم معانی سے روشناس ہوگا لفظوں کے پرے کا محض وجود کے ماوراء زمانے کے چاہ کے عقب میں جو دنیا پوشیدہ ہے اس دنیا کی شناسائی انسان کی تنہائی کو دور کر سکتی ہے اور ایک نئے زمانے کی خوشخبری دے سکتی ہے۔

جن دو شاعروں کا میں نے اب تک ذکر کیا ہے ان کی شعری دنیا افق منظر کے ساتھ ساتھ ارتعالی منظر کی نشاندہی بھی کرتی ہے اردو نظم اور ہمارے شعری ادب میں ایک نمایاں فرق اس رجحان کے ساتھ ظاہر ہوا ہے کہ اردو نظم انسان کے عمودی (روحانی / باطنی) سفر کو نمایاں کرتی ہے۔ اور یوں انسان کے بچائے جانے کی امید واضح کرتی ہے۔ اردو نظم کا ایسا فکری رجحان اس فکری عمل کا لازمی نتیجہ ہے جو قیام پاکستان کے بعد نئی نظم کے ضمن میں سامنے آیا تھا۔

کشور ناہید کا مجموعہ "سلامتوں کے درمیان" انسان کی اس "انا" کی روداد ہے۔ جو زندگی کے ساتھ اپنا یا معنی رشتہ قائم کرنا چاہتی ہے مگر ایسا رشتہ قائم کرتے وقت "انا" کی شکست و ریخت کو قبول نہیں کرتی۔ انا کی ایسی خود مختاری زندگی کے جانے پہچانے سفر میں دشواریاں "دکھ" اور اذیت لگائی کو پیدا کرتی ہے اور انسان اپنی اس "انا" (احساس ذات) کے ساتھ تنہا رہ جاتا ہے اور بے ضرورت زندگی کے منظر سے محو ہر جاتا ہے۔ کشور ناہید کی نظموں کے مناظر انسان کی اس "اناکے" کرناک سفر کو ظاہر کرتے ہوئے اس سوال کو مرتب کرتے ہیں کہ انسان کے احساس ذات (انا) کا سفر کرناک کیوں ہے؟ یہ مجموعہ اس کرناک کی کا سبب محبت کے جذبے کی کم مائیگی قرار دیتا ہے۔ اور اس طرف اشارہ کرتا ہے کہ جب تک انسان محبت کے اصول کو اصول زیست کے طور پر تسلیم نہیں کرتا انسان کی انا ماحول کے جبر و قہر سے آزاد نہیں ہو سکتی۔ کشور ناہید کا مجموعہ انسان کے ارتعالی سفر کو محبت کے اصول میں شامل کر کے زمین پر ایک بہتر دنیا کی آرزو کرتا ہے۔

- ۹ -

میں نے اب تک اردو نظم کے جن رجحانات کا ذکر کیا ہے ان سے اردو نظم کے مختلف رویے ظاہر ہوئے ہیں۔ تاہم یہ بات بھی ایک حد تک واضح ہوئی ہے کہ اردو نظم ایک اعتبار سے ہمارے فکری سفر کی تخلیقی دستاویز بن چکی ہے۔ اردو نظم ذہن و قلب کی دریافت کرتی ہے اور اس کا ایسا رجحان ہمارے دور کے غرور و فخر سے مرتب ہوا ہے حقیقت یہ ہے کہ اردو نظم اپنے رجحانات کے پیش نظر وہ رول ادا کر رہی ہے جو فلسفہ ادا کرتا ہے۔ اگر یہ بات درست ہے تو یہ بات بھی غلط نہ ہوگی کہ اردو نظم کے رجحانات کی نشاندہی سے جو فکری اور تخلیقی تشخص ابھرتا ہے اس میں زندگی کو سمجھنے پانے اور مسخر کرنے کی بے پناہ قوت محسوس ہوتی ہے۔ اردو نظم ہمارے باطن کو بے نقاب کرتی ہے اور ان آرزوؤں کو اپنے منظر میں شامل کرتی ہے جن سے تاریخ میں انسانوں نے نئی دنیا میں دریافت کی ہیں اپنی قومی سگوشٹ میں اچھے اور بہتر زمانے کی تعمیر کی ہے۔

اس ضمن میں ایک ایسے ذہنی رجحان کا تذکرہ بھی ضروری ہے جو انسانی یادداشت کو اپنا موضوع بناتا ہے یا داشتوں کا تذکرہ و زیر آغا کی نظم کے سلسلے میں کیا گیا ہے مگر جن یادداشتوں کو موضوع کے طور پر استعمال کرنے کا رجحان صلاح الدین محمود کی نظموں میں ظاہر ہوا ہے وہ یادداشتیں انسان کے باطن کے اندر مدفون ہوتے ہیں۔ اردو نظم کے اس رجحان سے یادداشتیں اپنی دلائل و صورتوں کے ساتھ نمایاں ہوتی ہیں۔ یادداشتوں کے ایسے شعری رجحان کو انفرادی اور اجتماعی دائرہ کار میں استعمال کرنے سے ماضی کے ساتھ زمانہ حال میں ایک نیا تعلق ظاہر ہو سکتا ہے۔ اور ایسا رجحان ان ڈرامائی خوابوں کو شعری منظر نامے سے مدد بھی کر سکتا ہے جو معاشرتی اور تمدنی ماحول کے غیر متوازن رابطوں سے پیدا ہوتے ہیں اور شاعری کو اس کے اصل تاثر سے محروم کرتے ہیں۔

- ۱۱ -

اردو نظم کے جدید رجحانات کا تذکرہ بنیادی طور پر فکری نوعیت کا ہے اور میں نے فکری اور موضوعاتی حوالوں سے جدید رجحانات کی سرسری نشاندہی کی ہے۔ ان رجحانات میں نظم کے اسلوب کا مسئلہ بھی بہت حد تک اہم ہے مگر میرے خیال میں نظم کا اسلوب فکری اور موضوعاتی تقاضوں ہی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اور اس اعتبار سے موضوع اور فکر کے بدلتے ہوئے سلسلوں کے سبب نظم کی بناوٹ اور ساخت میں تبدیلی بھی ناگزیر ہے۔ اور چونکہ نظم اپنے قاری کے ذریعے معاشرے اور تہذیب کے ساتھ ہمکلام ہوتی ہے اس لئے نظم کے صرف وہی رجحانات ہی قابل ذکر ہیں جو اس رشتے کو پیدا کرتے ہیں۔ اور ان رشتوں کا تعلق فکر اور موضوع ہی سے قائم ہوتا ہے۔ پچھلے چالیس برس کے فاصلے سے اردو نظم کو دیکھتے ہوئے اس امر کا گہرا احساس ہوتا ہے کہ وہ نظم جو عہد اقبال کے بعد ظاہر ہوئی تھی اور جس کی فکری اساس انسانیاتی اور معاشرتی و تمدنی تھی وہ نظم اس لمبے عرصے میں، اور بدلتے ہوئے فکری تقاضوں کے پیش نظر ایک نئی نظم بن کر رہنا ہوئی ہے اور اس کی ذمہ داریاں میں انسان کو اس کی صورت حال میں بچانے کی ذمہ داری بھی شامل ہو چکی ہے۔ اس موقع پر یہ کہنا بھی غییر

مناسب نہ ہو گا کہ اردو نظم کے جدید رجحانات نے نظم کو ہمارے تہذیبی باطن کے قریب تر لانے میں بڑی مدد دی ہے اور تاریخی اعتبار سے وہ فکری خلا راہ باقی نہیں رہا جو عہد اقبال کے نوراً بعد جدید نظم کی صورت میں ظاہر ہوا تھا۔ اردو نظم ہماری تہذیبی سرشت کی مربوط تاریخی اور فکری و روحانی مرکزی تخلیقی روایت بن

چکی ہے اور ہمارے زمانے میں اس کی مدد بھی بدل چکی ہے، اردو نظم کے رجحانات نے ہمیں کس تجربے سے اور فکر کی کن صورتوں سے آشنا کیا ہے اس کی نشاندہی کے لئے میں ریاض جمید کی نظم کا اقتباس دیتا ہوں۔

”شب و روز کی ساری اچھی دعائیں تیرے واسطے ہیں“

تمام اچھے الفاظ

سب اچھی باتیں (جو میرے قلم کی پہنچ میں ہیں اور وہ
جو میرے قلم کی پہنچ میں نہیں ہیں)

تیرے ہی لئے ہیں

یہ تو ہی تو ہے جس کی خاطر مجھے یوں جگر خون کرنے کی

نعمت مل ہے!

تیرا نام لکھتا ہوں، فرط عقیدت سے اپنا قلم چومتا ہوں۔
میں خوش بخت ہوں۔

کتنی تسکین وہ بات ہے تیرے واسطے ہی قلم کو زبان

اور زبان کو ان اظہار کی رحمتوں سے نوازا گیا ہے

نئی نظم کی باتیں

رشید امجد

گزشتہ دس سالوں میں اردو نظم نے کئی موڑ کاٹے ہیں۔

نظم جو اس سے پہلے شعوری طور پر خارج سے منسلک تھی۔ کائنات کی وسعتوں کو سمیٹتی ہوئی شاعر کی ذات میں اتر گئی اور احساسات و جذبات کی آگ میں کنڈن ہو کر باہر نکلی لیکن سو سال کا یہ بن باس گزارنے کے بعد بھی وہ کافی عرصہ تک بیتا سے محروم رہی۔

یہ دس سال سیاسی اور فکری سطح پر انتشار کے بڑے بڑے دائرے بناتے ہیں جن میں فنکار بھی دوسرے افراد کی طرح عدم تحفظ کی زد میں ہے۔ اخلاقی، سیاسی اور سماجی روایات کی ٹوٹ پھوٹ نے داخلی اور خارجی طور پر بے دلی اور مایوسی کو جنم دیا ہے شاعر کا داخلی گلش خزاں زدہ باغ میں تبدیل ہو گیا ہے جس میں بیل اور کونل کی جگہ اتو اور چمگاڑیں چبھتی ہیں۔ یہ چبھتیں شاعر کے دل سے نکلتی ہیں اور نئی نظم انہی ریزہ ریزہ تناؤں سے عبارت ہے وہ خلا میں آوازیں دیتا ہے لیکن اس کی آواز دیواروں سے ٹکرا کر بازگشت پیدا کرنے کی بجائے نم آلود دیواروں میں جذب ہو کر رہ جاتی ہے نظم گو یہ سمجھا ہے کہ میری آواز میں مردانگی اور جوش نہیں اور یہیں سے اس پر احساس کمتری کا وہ لمحہ وارد ہو رہا ہے جس سے اس کے لہجہ میں جھنجھلاہٹ اور تیزی آ جاتی ہے۔ وہ تموار کی نوک پر سفر کرتا ہے کہ اسے تیز، بال سے باریک پل صراط سے گزرنا ہے جس کے نیچے شعلے ترپ رہے ہیں اس کا ہر لمحہ اسی کرب کی مانند ہے کہ خوف کے سائے اس کے گرد منڈلاتے ہیں اور وہ کسی وقت بھی شعلوں پر گرنے والا ہے لیکن سفر نہیں ختم نہیں ہوتا وہ جب اس پل صراط سے گزر کر رستہ میں داخل ہوتا ہے تو وہاں بھی اُسے یہی ہولناکی نظر آتی ہے۔ حوری صلیبوں پر لٹکی ہوئی ہیں اور ان کے مقدس پیرہن ان کے قدروں میں پڑے ہیں۔ آبِ کوثر میں زہر کی آمیزش ہے۔ دودھ کی طرح اُچلے اچالوں میں نفرت کی کالک گھلی ہوئی ہے اور چپھلنے والے پنڈلوں کے بس سے ہوئے ہیں۔ ایک خوف، ایک انجانا ڈر دیکھ پادلی چاروں طرف پھر رہا ہے درشنی ہے بھی تو تاریکی کی طرح کبیل کی بگل مارے شکار کی تلاش میں خارج سے ذات کا یہ سفر المناکیوں کی وہ داستان ہے جو

میرے نزدیک نئی نظم کا بنیادی تنازع ہے۔

ایک دور کی دوسرے دور سے علیحدگی کے ساتھ ہی نئی نظم بھی پرانی نظم سے اپنے رشتہ کے خاتمے کا اعلان کرتی ہے، اخلاقی، سیاسی اور مذہبی شعبوں میں تدریج جو تبدیلیاں ہوئی ہیں ان کا اثر ہمارے ادب پر بھی ہوا ہے۔ مجھے معلوم نہیں میرے پڑوس میں کون رہتا ہے۔ اس کے مسائل کیا ہیں کہ میں اپنے مسکوں میں الجھا ہوا ہوں۔ میں اور میرا سارا دور فرد کے المیہ کی زد میں ہے۔ نئے انسان کا سب سے اذیت ناک پہلو یہ ہے کہ اسے یہ احساس کھائے جا رہا ہے کہ اس کے اندر والے اور باہر والے انسان میں فاصلے بڑھ رہے ہیں۔ سودہ ہر وقت اسی کربناک کشمکش میں مبتلا رہتا ہے کہ ان فاصلوں کو کس طرح کم کیا جائے۔ فنا کے دائرے سمٹتے جا رہے ہیں اور ہم بھاگ بھاگ کر اپنی ہی ذات میں دفن ہو رہے ہیں۔ کتابیں، علم اور روشنی کا مینار بن کر واسطہ دکھاتی ہیں لیکن یہی کتابیں اور ان سے حاصل کیا ہوا علم ہمارا عذاب ہے۔ کتاب خود صلیب ہے اور پڑھنے والا خود کو اس پر لٹکا ہوا عیسوس کرتا ہے لیکن اس کے منہ سے آئیلی! آئیلی! لِمَا سَبَقْتَنِي نہیں نکلتا کہ اس کے ذہنی افق پر ایسی منحنی کرن ہے جو خود نئے دور کی اچھا تاریکیوں سے دست درگوا ہے۔ یہ سب پر شک کر بھی یہ الفاظ کہہ کر سکوں حاصل کر لیا تھا لیکن نئے نظم گو کی بیاض میں ایسا کوئی لفظ نہیں یہی دیکھ، صلیب پر نہ ہوتے ہوئے بھی صلیب کا عذاب نئی نظم کا بنیادی المیہ ہے۔

خیال اور مواد کی بنیادی تبدیلیوں کے ساتھ ساتھ نئی نظم نے اپنی ہیئت اور اسلوب و لہجہ کے اعتبار سے بھی نئے پن کی طرف سفر جاری رکھا ہے۔ جب بھی کوئی صنف نئے پن سے دوچار ہوتی ہے تو اس کا سب سے پہلا اثر ہیئت پر ہوتا ہے۔ پرانی نظم کی ہیئت پر ایک قسم کا سکوت اور جمود طاری ہو گیا تھا۔ نئے نظم گو کے بنیادی کرب نے اس ہیئت میں سانے سے انکار کر دیا چنانچہ خیال کے نئے افق کے ساتھ ساتھ ہیئت میں بھی نیا پن آنا لگا۔ جوش، تاسی، فیض اور ساحر و غیرہ کی نظموں کو سننے رکھ کر آفتاب اقبال شمیم کی یہ نظم دیکھئے۔ جس میں ہیئت کا نیا پن فوراً توجہ مبذول کراتا ہے۔

اس نے دیکھا

وہ اکیلا اپنی آنکھوں کی عدالت میں

کھڑا تھا

بے کشش اوقات میں بانٹتی ہوئی صدیاں

کسی میلاد کے قدموں کا آوازیں مسلسل

سُن رہی تھیں

آنے والے موسموں کے نوحہ گردت سے

اپنی بے بسی کا زہر پی کر

مرچکے تھے

اس نے چاہا

بند کمرے کی سلاخیں توڑ کر باہر نکل جلتے

مگر شاخوں سے مرجلتے ہوئے پتوں کی صورت

بالمقدہ اس کے بازوؤں سے

گرچکے تھے

دکایا کا کر ب — آفتاب اقبال شمیم

ہیئت کے اس نئے پن میں اسلوب اور لہجہ کا نیا پن بھی شامل ہے۔ جہاں تک نئی نظم میں اسلوب کا تعلق

ہے تین مختلف لہریں نظر آتی ہیں۔ جیلانی کا مران روزیر آغا اور افتخار جالب کے یہاں یہ تینوں لہریں الگ الگ ہیں۔

اسلوب کی تینوں لہریں مختلف زاویے بناتی ہوئی نئی نظم کی تخلیق مکمل کرتی ہیں۔ جیلانی کا مران کے یہاں اس کی

جہت مفہوم کے پرانے پیرامیٹروں کو ترک کر کے عام فہم لفظوں کے استعمال کی صورت میں سامنے آتی ہے۔

میری بہنیں خوشبو بن کر بستی بستی مہکیں!

چڑیاں بن کر موسم موسم

ٹہنی ٹہنی چہکیں!

سارے مہبائی سب شہزادے

بچے بوڑھے

گھوڑے والے اور پیادے

اچھی رت کا میوہ بن کر

ڈالی ڈالی مہکیں!

میں پردیس کا تحفہ لایا آن دیکھا انجانا

دجلے اور فرات کا پانی
جہلم شہر کی باقر خانی
کرڑے تیل کی ٹوئیں لکھا
بے معنی افسانہ !

دیکھو مشہد کا دروازہ
چار منار سے پانچ دریکھے
نہر کے دونوں جانب پریاں
دیکھو ! فارس کے باغیچے

ریل کا جنکشن، حال اور ماضی
پل پر میں اور نیچے پانی
دائم نیلی چھت کا مالک
باقی ہر شے آئی جانی !

بگلا، مور کی دُہن لایا
اب کے سال تماشا ہوگا
اک تھالی میں پیڑا اگے لگا
ہر گناہم شناسا ہوگا !

(تماشے والا۔ جیلانی کامران)

اس نظم کو پڑھ کر سب سے پہلا احساس اس فقیر کی شکل میں ابھرتا ہے جو ہاتھ میں پہنے ٹوہرے کے کرٹے پر ڈنڈا
مارتے ہوئے گیت گاتا پھرتا ہے۔ صوفی اثرات کے اعتبار سے جیلانی کامران کے یہاں پنجابوں اور کراچی کے دلے
فقیروں کا سا لہجہ محسوس ہوتا ہے۔ ان کے اسلوب پر پنجابی کے لوگ گیت اور کلاسیکل نظموں کا گہرا اثر ہے وہ کسی حد تک
روایت شاہ اور دوسرے صوفی شعراء سے بھی متاثر نظر آتے ہیں۔ بعض ادوات ان کی نظموں میں پنجابی لہجہ بھی جھلکتے

لگتا ہے۔ اسلوب کے اعتبار سے جوشاعران سے متاثر ہوئے ہیں ان میں گلاب پاشی، عادل منصور، زاہد ڈار، محمد منوی، فاروق حسن، ریاض مجید اور سرور کامران وغیرہ شامل ہیں۔

جیلانی کامران کے برعکس وزیر آغا کے یہاں اسلوب کی لہر گہری علامتوں کے ساتھ تہذیبی پس منظر سے جنم لیتی ہے ان کے یہاں نسبتاً ہندی لفظوں کے استعمال کا جذبہ زیادہ ہے۔ ملاقات میں اس کی چیت دیکھیے۔

پون چلی

اور شب کی کنواری گھاس کے آنسو بھر گئے

نرم ملام آئینل پر شبنم کے موتی لرز گئے

سبز گچھا میں، گم مسم بیٹھے

پھول ایسے نازک پنچھی کے

پنکھ سنہری ڈول گئے!

پون چلی

کچھ ہوئے ہوئے خود سے لجاتی

ہر کھٹکے پر رگ سی جاتی

سنگے پاؤں، شب کی کنواری — گھاس پر چلتی

پیر کے نیچے آن رگی

پیر کے نیچے

تنہائی کی گھور گچھا میں تم بیٹھے تھے

تھکی تھکی پلوں سے تنہا رہی

اداس کے موتی چمٹے تھے

پون کی — سب بھر گئے — !

(ملاقات — وزیر آغا)

وزیر آغا کے یہاں دیہات جذباتی خام مواد کا کام کرتے ہیں چنانچہ ان کے یہاں دیہات کے متعلقات علامت

بن کر اسلوب کی تکمیل کرتے ہیں۔ جیلانی کامران کے یہاں جس تیز اونچے لہو کی موسیقی ابھرتی ہے اس کے برعکس وزیر آغا کے یہاں پرسکون اور دھیمے پن کا احساس ہوتا ہے ان کا بنیادی ایسج بھی ایک قلندر کا بنتا ہے لیکن اس کے قلندر کے ہاتھ میں کڑا اور ڈنڈا نہیں وہ صرف ذریعہ گنگنا تا اور چیزوں سے غفلت ہوتا ہے اس مناسبت سے ٹھہراؤ ان کے اسلوب کا بنیادی پتہ ہے جس سے ہم آہنگ ہونے کے لئے جیلانی کامران کے برعکس ٹھہر ٹھہرا اور سوچ سوچ کر مینا پڑتا ہے۔ اسلوبی طور پر وزیر آغا سے متاثر ہونے والوں میں بلراج کول، راج نرائن رانا، اعجاز فاروقی اور اعجاز راہی وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

اسلوب کی تیسری لہر افتخار جالب کے یہاں نظر آتی ہے جسے ان کے دینے سے کئی شاعر دل نے اپنایا ہے۔ اس اسلوب کے ڈانڈے میراجی کی نظم "جارتی" سے جاتے ہیں۔ میراجی کی نظموں میں یہ نظم اسلوب کے اعتبار سے بالکل علیحدہ ہی نظر آتی ہے۔ اسی انداز کو قدرے مختلف لہو کے ساتھ افتخار جالب نے اختیار کیا ہے۔ میراجی کی نظم "جارتی" میں یہ رنگ بول ہے۔

ایک آیا۔ بگا۔ دوسرا آئے گا، دیر سے دیکھتا ہوں یوں ہی رات اس کی گزر جائے گی۔
 میں کھڑا ہوں یہاں کس نے۔ مجھ کو کیا کام ہے۔ یاد آتا نہیں۔ یاد بھی ٹٹٹاتا ہوا اک بیا
 بن گئی ہے۔ جس کی رکتی ہوئی اور جھجکتی ہوئی ہر کرن بے صدا تہتہ ہے۔ مگر میرے کانون
 نے کیسے اُسے سُن لیا۔ ایک آندھی چلی، چل کے مٹ بھی گئی۔ آج تک میرے
 کانون میں موجود ہے سائیں سائیں پھلتی ہوئی اور اُٹتی ہوئی پھلتی پھلتی —
 دیر سے میں کھڑا ہوں یہاں، ایک آیا، بگا، دوسرا آئے گا۔ رات اس کی گزر جائے گی
 ایک ہنگامہ برپا ہے، دیکھیں جدھر آ رہے ہیں کئی لوگ چلتے ہوئے اور ٹپتے ہوئے
 اور رکتے ہوئے، پھر سے بڑھتے ہوئے پکے ہوئے، آ رہے جا رہے ہیں ادھر سے
 ادھر اور ادھر سے ادھر — جیسے دل میں میرے دھیان کی لہر سے ایک
 طوفان ہے ویسے آنکھیں مری، دیکھتی ہی چلی جا رہی ہیں کہ ایک ٹٹٹاتے ویسے کی کرن
 زندگی کو پھلتے ہوئے اور گرتے ہوئے ڈھب سے ظاہر کئے جا رہی ہے، بچے
 دھیان آتے اب تیرگی اک اُجالا بنی ہے، مگر اس اُجالے میں رستی چلی جا رہی
 ہیں، وہ امرت کی بوندیں جنہیں میں پھیل چکی پر اپنی سنبھلے رہا ہوں پھیل گئی ٹٹٹاتا

ہوا اک دیا بن گئی تھی ایک سے اُجالا ہوا، تو گری، پھر اندھیرا سا چھانے لگا
 ”جاری“ — میراجی

میراجی کا یہ اسلوب افتخار جالب کے یہاں مستقل صورت میں اپنا ردِ عمل پیدا کرتا ہے مثال کے طور پر
 افتخار جالب کی کوئی سی بھی نظم لیجئے :-

”دھوپ نے سائے پھونک دیئے ہیں، دیواریں تنہائی کا چہرہ ہیں ایسا کوئی نہیں ہے
 جو اپنی روح سلگتی دیکھے، نازک پردوں سے باہر آئے! میری حرمت کی چاک
 گر سیانی کی گرم بہاریں جانے۔

میں نے صد ہا سالوں میں پوشیدہ تن کو میلا کر کے عریاں کر ڈالا ہے

شب کا نور بجھ کر آیا ہے، سورج جاگ پڑا ہے۔ سارے سائے خاک ہوئے ہیں

اور بدن آلائش سے آلود نہیں۔ دیواریں ہیں، دیواریں، جو تنہائی کا چہرہ ہیں۔ میں

اس چہرے کو روزِ ازل سے ڈھونڈ رہا ہوں۔ میری کوئی راہ نہیں ہے، ساری

راہیں میری ہیں۔ میں سرگشتہ ہوں! خوابوں کے محمل میں ہفت سموات اور زمین

لے کر چلتا ہوں، لیکن دیکھ نہیں سکتا ہوں — میرا تو گھر بار نہیں ہے

آنے والے آئیں بھی تو خواب رہیں، تقدیر نہیں۔ تقدیر زدہ تاریکی میں گم سائے!

میں چھوٹے آؤں تو دیواریں نکلیں — دیواریں جو تنہائی کا چہرہ ہیں! ایسے

میں گھر مل جائے، محمل چھن جائے، ہفت مقدر روز و شب نے گھرایا ہے، راہ نہیں

ہے! لیکن میں سرگشتہ ہوں، ڈھلتی شام روانہ ہو کر صبح سویرے واپس آؤں

اپنا نام سناؤں اور خوشی کا راز پاؤں۔ اور خوشی سے مراد جاؤں“

”تنہائی کا چہرہ“ — افتخار جالب

افتخار جالب کے یہاں الجھاؤ اور ابہام غیر ضروری حد تک بڑھ جاتا ہے۔ وہ جابجا بوجھل
 سر د ترکیبوں کا استعمال کرتے ہیں۔ یہ ترکیبیں فارسی اور عربی زدہ ہونے کی وجہ سے مفہوم میں خواہ مخواہ
 کی الجھن پیدا کرتی ہیں۔ افتخار جالب کا یہ اثر اختر احسن۔ عباس اطہر، نسیم بخاری۔ سلیم الرحمن۔ اسد محمد خان۔
 راحت نسیم ملک اور انیس ناگی وغیرہ کے یہاں بھی ابلاغ کے مسئلہ کو جنم دیتا ہے۔

اسلوب کے پہلو پہ پہلو فکری سطح پر بھی نئی نظم بھی تخلیق قائم کرتی ہے۔ جیلانی کامران عربی، انجلی اور وزیر آغا تہذیبی ثقافتی روایت کے پس منظر میں ادب کا مطالعہ کرنا چاہتے ہیں جبکہ افتخار جالب کے یہاں شعور، لاشعور اور اجتماعی لاشعور کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ فکری طور پر وزیر آغا اور جیلانی کامران اپنی شاعری میں خود کو DECLASS کرتے ہیں لیکن افتخار جالب کی شاعری میں بورژوازی کا شدید احساس ابھر رہا ہے۔

جیلانی کامران کامرزی کردار وہ آوارہ گرد فقیر ہے جو ڈنڈے سے کڑا بجاتے ارد گرد کی اشیاء کا حظ اٹھاتے کسی نامعلوم منزل کی طرف سفر کر رہا ہے۔ یہ کردار فلسفے سے ہٹ کر چیزوں کو ان کے مذہبی پس منظر میں دیکھنا چاہتا ہے چنانچہ اس اثر سے جیلانی کامران کے یہاں ایک مخصوص قوم کی معاشرتی جھلک ابھرتی ہے لیکن یہ جھلک فکری اور فلسفی ہونے سے زیادہ اشیاء کے ساتھ جذباتی وابستگی کا اظہار ہے۔ یہ مسافر چیزوں کی ماہیت کے بارے میں غور و فکر کرنے کی بجائے ان کی جذباتی موجودگی اور رشتوں کو اہمیت دیتا ہے۔

وزیر آغا کا بنیادی ایسج ایک فلسفی کا ہے یہ فلسفی زندگی اور اشیاء کو اپنے نقطہ نظر سے دیکھنے کا عادی ہے وہ ارد گرد کی چیزوں کو محبت اور تجسس کی نظر سے دیکھتا ہے اور یہی تجسس اسے اشیاء کی ماہیت کے بارے میں غور و فکر پر مائل کرتا ہے۔ وزیر آغا اشیاء کو ان کے تہذیبی اور ثقافتی حوالے سے دیکھتے ہیں ان کا عقیدہ یہ ہے کہ تاریخ کامرزی دھاکا تہذیبی شعور ہے۔ انسان اور نام مرتے پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ خیالات میں بھی تبدیلی آتی رہتی ہے لیکن زمین اور تہذیب غیر فانی ہیں۔ اس لئے ان ہی کے توسط سے انسان کی عظمت قائم رہ سکتی ہے۔ عظیم ادب کی تخلیق بھی اسی پس منظر کے حوالے سے وجود میں آتی ہے۔

وزیر آغا اور جیلانی کامران کے برعکس افتخار جالب کے یہاں کوئی مرکزی فکری نکتہ نہیں ملتا۔ ان کے یہاں فکری احساس بکھرا بکھرا اور فرد فرد ہے۔ اجتماعی لاشعور کی بازیافت، یا شخصیت کے بٹے ہوئے کا مسئلہ کسی واضح فکری تسلسل کا اظہار نہیں کرتا۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کامرزی تنازع دور کی ٹوٹ پھوٹ اور متوسط طبقہ کا وہ COMPLEX ہے جو شاعری کا روپ دھار کر بورژوازی بن جاتا ہے۔ وزیر آغا کو تہذیبی ثقافتی پس منظر سے اور جیلانی کا لکھنؤ کو عربی روایت سے جو جذباتی وابستگی ہے اس کے زیر اثر دونوں کے یہاں جذبہ کی ایک مثبت سطح وجود میں آتی ہے لیکن افتخار جالب کے یہاں فکری عدم تسلسل کے سبب جذبہ منہا ہو جاتا ہے۔

جیلانی کامران عربی روایت کے ساتھ ساتھ آسانزے کے دیباچہ میں استعارے کی نئی تعریف کرتے ہوئے لفظوں کو معانی کے پرانے پیراہنوں سے نجات دلانے اور شاعری کی زبان کو عام فہم بنانے کا سوال اٹھاتے ہیں۔ کہتے ہیں۔

ہم اپنی نظموں میں جو زبان استعمال کرتے ہیں اس کا ایک مخصوص طرزِ بیان ہے یہ طرزِ بیان مختلف ترکیبوں، استعاروں، محاوروں، الفاظ کی بندشوں اور دوسری لسانی جزئیات سے پیدا ہوتا ہے جسے ایک ہیے حصہ سے بڑھ پڑھ کر نہ صرف کان جھنجھلا چکے ہیں بلکہ اب تو آنکھیں بھی اور آنکھوں کے ساتھ ہاتھ بھی دیکھ دیکھ کر اور لکھ لکھ کر تھک چکے ہیں۔ شاعر اور شاعری دونوں مردہ لفظوں کا تابوت اٹھائے کبھی دائیں اور کبھی بائیں گزرتے ہیں لیکن نہ تو مردہ لفظوں میں زندگی جاگتی ہے اور نہ ہی شاعر دل کے رستے بدلنے سے کوئی خوشگوار صورت پیدا ہوتی ہے۔

پرانی نظموں میں لفظوں کو ایک ہی محنی میں بار بار استعمال کرنے سے جو جود اور گدلا پن پیدا ہو گیا تھا جیلانی کامران نے اپنی نظموں کے ذریعے اسے بڑی حد تک دور کرنے کی کوشش کی ہے ان کے یہاں لفظ پرانے پیراہن اتار کر مفہوم کا نیا لباس بدلتے ہیں۔ فارسی کی بوجھل ترکیبوں سے دانستہ گریز کیا ہے بلکہ کئی ترکیبوں کا اردو ترجمہ کر دیا ہے۔ وہ استعارے کی نئی تعریف متیقن کرتے ہیں۔ "کرن" ان کا مخصوص استعارہ ہے جسے انہوں نے مختلف SHADES کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

میں تجھ سے کرن لے لوں تو — مجھ سے میرا دل لے

دن کی کرن کے سنے کہتا ہوں اس کا عکس سونپ

کرنیں تو خوشنا بھی ہیں، دوری میں بھی قریب بھی۔

جیلانی کامران شاعری کو عربی، عجمی روایت کے ساتھ سمجھنا اور سمجھانا چاہتے ہیں اور اسے وہ ادبی قومیت کا نام دیتے ہیں لیکن یہ ادبی قومیت کیا ہے اور اسے کیسے وجود میں آنا چاہیے اس کے لئے وہ کوئی واضح اصول مقرر نہیں کرتے۔ سوال یہ ہے کہ دجلہ، فرات کا ذکر کرنے سے کون سی ادبی قومیت وجود میں آئے گی۔ برصغیر کا اپنا ادبی مزاج ہے اور وہ یہاں کی تہذیبی اور علاقائی روایات کے پس منظر ہی میں جنم لے سکتا ہے۔ جیلانی کامران جس ادبی قومیت کا سوال اٹھاتے ہیں وہ بین الاقوامی نظریہ ہے جس کے بارے میں علامہ اقبال تفصیلاً لکھ چکے ہیں۔

جیلانی کامران کی تنقید دل میں تو ضرور ادبی قومیت کا ذکر آتا ہے لیکن ان کی نظموں میں اس کا احساس اتنا قوی نہیں ان کی طویل نظم "ابنِ نمر" جس کا آغاز ان لائٹوں سے ہوتا ہے

آؤ اسے ددستہ! کہ زمانے کی سرگزشت

اُس سے کہیں! جو زندگی دیتا ہے غم کے ساتھ

اس سے کہیں کہ عمر تو فانی ہے! پھر بتا

صدموں کی کیا غرض ہے شب دروزدم کے ساتھ

ابنِ غر کا تذکرہ کرتے ہیں سب درخت
کہتے ہیں، اس کے گیت تھے فارس کے گل کدے
فارس — ابہاں خدا کو وہ کہتے ہیں آرمز
اور جس جگہ زمین کی سرخی کورات کے
تارے عجب طریق سے دل سوچتے بھی ہیں
اور اختتام ان لائنوں پر ہوتا ہے،

کہتا ہوں — آسمان سے سلامت تیرا قیام
کہتا ہوں — ہر گون سے جو دیتی ہے روشنی
اے خوش نما! زمین کے تجھے ہیں خوب تر
میرے سفر کا مرحلہ تجھ سے ہے قیمتی
کہ فاطمہ بھی تیری طرح دلفریب ہے
اور تیرے آسمان کے تارے ہیں دلفریب
اس کے عقل!

یہ طویل نظم اسلوب، لہجہ اور امیجز (imagery) کے تاثر کی وجہ سے نئی نظم کی اچھی مثال ہے لیکن اگر یہ کہا جائے
کہ اس سے کسی ادبی قومیت کی نشاندہی ہوتی ہے تو میں اسے ماننے کے لئے تیار نہیں۔ محض فارس، ابنِ غر یا فاطمہ کے
لفظ استعمال کر دینے سے یہ کسی علاقہ قوم یا تہذیب کی عکاس نہیں بن سکتی۔ اگر اسے کسی دوسری زبان میں ترجمہ کر دیا جائے
تو مشکل ہی برصغیر کے ادب سے کوئی تعلق ثابت کیا جاسکے گا۔

جیلانی کامران جس عربی عجمی روایت کے دائمی ہیں اس کی آواز اقبال نے پورے زور و شور سے بلند کی تھی۔ مرنے لڑنے
اتنا محاکا اقبال نے اسے بہت بڑے کینوس پر پھیلا دیا تھا جس کے باعث ان کی آواز میں ایک گھمبیر تپید آہر گئی۔ برعکس اس
کے جیلانی کامران کے یہاں اس کا دائرہ منحصر ہونے کے سبب داخلی عنصر نمایاں ہے۔ اس نظر یہ کا فکری سہرا تو اقبال ہی
کے سر باندھا جائے گا۔ جیلانی کامران کا CREDIT یہ ہے کہ اقبال کی شاعری میں ذات کی نفی کے سبب جو پھیلاؤ اور

آگیا تھا اسے انہوں نے داخلی ذات کی شمولیت سے کسی حد تک کم کر دیا ہے۔

جیلانی کامران کی بعض نظموں میں جمالیاتی کسک کا شدید احساس ابھرتا ہے۔ یوں لگتا ہے جیسے شاعر کے کسی ذہنی گوشہ میں جمال پرستی کا جو جذبہ موجود تھا وہ کسی ڈر یا خوف کے سبب پایہ تکمیل تک نہ پہنچ سکا اور اب ناکسودہ خواہشوں کے خوابوں کی طرح کسک بن کر خیال کی تہ میں چھپا بیٹھا ہے۔

جیلانی کامران کے برعکس وزیر آغا کے یہاں اشعار کی وابستگی اپنے تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کے ساتھ ہے وہ زمین اور اس کے خارجی منظر تہذیب کو قومیت کو بنیاد قرار دیتے ہیں کہتے ہیں:

”کسی زبان کی شاعری کا مطالعہ اس بات کا مستقنی ہے کہ پہلے اس تہذیبی اور ثقافتی پس منظر کا جائزہ لیا جائے جس میں اس زبان اور اس کی شاعری نے جنم لیا ہے۔ لیکن یہ پس منظر کسی سادہ درق کی طرح ایک ہموار سطح کو پیش نہیں کرتا بلکہ دو مختلف سطحوں کے امتزاج سے متشکل ہوتا ہے اس کی پہلی سطح دھرتی کی تاریخ کا ایک آئینہ ہے یعنی یہ سطح دھرتی کے اصل باشندوں اور باہر سے آنے والے قبائل کی باہمی آویزش سے اپنے لئے ایک خاص رنگ مستعار لیتی ہے۔ دوسری سطح داخلی اور تہذیبی تصادم کو اجاگر کرتی ہے اور زمین کے اوصاف کے علاوہ آسمان کے اوصاف کو بھی پیش کر دیتی ہے۔ ان سطحوں کے امتزاج ہی سے کسی ملک کا وہ ثقافتی اور تہذیبی پس منظر مرتب ہوتا ہے جو اس زبان اور شاعری پر اپنے گہرے اثرات مرتب کرتا ہے۔“

وزیر آغا شاعری میں زمین اور آسمان کے امتزاج کی اہمیت واضح کرتے ہوئے پہلی بار ادبی قومیت کا سوال اٹھاتے ہیں۔ ان کی نظموں میں بنیادی چیز تہذیبی شعور کا ادراک ہے جس کے لئے وہ دیہاتی پس منظر کو خام مواد کے طور پر استعمال کرتے ہیں۔ اس پس منظر کی وجہ سے ان کے یہاں زمین سے پیار کا عنصر بھی نمایاں ہوا ہے۔ پرانی نظموں میں اس عنصر کو دانستہ نظر انداز کیا گیا تھا۔ اس سے پرانی نظم جہاں فضا میں معلق ہو کر رہ گئی وہاں مرا جبا بھی ہم سے دور ہوتی گئی۔ میراجی نے پہلی بار اردو نظم کو صلیب سے اتار کر زمین سے ہم آہنگ کیا۔ وزیر آغا سے پہلے ترقی پسندوں نے بھی دیہاتی زندگی کی تفصیل پیش کی تھی لیکن ان کے سامنے اس زندگی کی صرف اوپری تہہ رہی۔ انہوں نے دیہاتوں کی تہذیبی اور ثقافتی غائبانہ زندگی کی بجائے وہاں کے معاشی اور سیاسی مسائل کو اہمیت دی جس کے سبب ترقی پسندوں کی تحریروں میں دیہات اور شہر ایک دوسرے میں خلط ملط ہو گئے ان کے یہاں اندرونی پرت کی غیر موجودگی سے یہ اظہار کھو کھلا ہے۔ وزیر آغا نے اس اندرونی پرت کی اہمیت اور قدر و قیمت کا اندازہ کر کے اسے اپنی نظموں میں شامل کر کے نظم کو زمین سے ہم آہنگ کیا اور یوں وہ اردو نظم کو نئی بہت عطا کرتے ہیں۔

وزیر آغا کی نظموں کا مرکزی کردار ایسا تیار ہے جو اس عظیم تہذیبی رشتہ میں دھلکے کی طرح پرویا ہوا ہے۔ وہ ارد گرد کی اشیاء سے لطف اندوز نہ ہوتا ہے۔ ان پر غور و فکر کرتا مسلسل آگے بڑھ رہا ہے۔ اس سفر میں وہ کبھی چلچلاتی دھڑکی میں پیاس کی شدت سے پسینہ میں تہ پانی کی تلاش میں سرگرداں نظر آتا ہے اور کبھی کسی پیل یا برگد کی چھاؤں میں سونہری سونہری گھاس پر لیٹ خوابوں میں لگن، خواب گیر لمحہ ایک نئی دنیا کے دروازے کا کرتا ہے۔ لیکن دوسرے ہی پل یہ خواب گیر لمحہ ایسے موڑ سے گزرتا ہے جہاں سے گیان کی دشوار راہیں شروع ہوتی ہیں اور اس کے ساتھ ہی چیزوں سے لطف اندوز ہوتا تیار اپنا روپ بدل کر صوفی مفکر بن جاتا ہے۔ ارد گرد کی چیزوں سے محض اٹھانے کی بجائے اب چیزوں کو بکھرتے، ٹوٹتے اور فنا ہوتے دیکھ کر کرب محسوس کرتا ہے۔ کرب یہ لمحہ کا یہ پھیلاؤ سوچ کی اس گھبرنا کا احساس دلانا ہے جو تیار کے صوفی مفکر بننے تک کے مراحل کے ردِ عمل کے طور پر وجود میں آتی ہے۔ یہ صوفی مفکر اس کرب لمحہ سے گذر کر سارے مناظر اور زندگی کو اکائی کی شکل میں دیکھنا چاہتا ہے کہ اکائی ہمیشہ زندہ رہتی ہے لیکن زندگی اور مناظر لحظہ بہ لحظہ موت اور فنا کے دھندلوں میں گم ہو رہے ہیں بلکہ ہم اپنے ہی ہاتھوں سے انہیں لمحہ بہ لمحہ موت کے طرف دھکیل رہے ہیں۔ یہی احساس خوف اور سلئے بن کر اس بنیادی المیہ کا، ہرن کے اڑنے کے منہ میں ہونے کا اسباب بن کر اس کرب کی تخلیق کرتا ہے جو وزیر آغا کا مرکزی تنازعہ ہے۔

وزیر آغا کے یہاں انسانی شکست و ریخت کے ڈانڈے تہذیبی المیہ سے جڑے ہیں۔ وہ زندگی کو ذات کے بہام کے غلبے سے نکانا چاہتے ہیں اور اس کا صرف ایک ہی ذریعہ ہے کہ تہذیبی رشتوں کو از سر نو استوار کیا جائے۔ وہ تہذیب اور زمین کو غیر قانونی مانتے ہیں اور انسانی ارتقا اور عظمت کو ان کے توسط سے زندہ رکھنا چاہتے ہیں۔ وہ عظیم ادب کی تخلیق کے لئے زمینی اور آسمانی ملاپ کو ضروری خیال کرتے ہیں اور اس کے لئے دو بنیادی استعارے پیر اور پوچھنا استعمال کرتے ہیں۔

فنی طور پر وزیر آغا کی نظمیں روایت سے وابستگی کا اعلان کرتی ہیں۔ ان کے تکنیکی ڈھانچہ کا جائزہ لیا جائے تو وہ مثلث کی طرح ہیں یعنی اوپر سے پھیلی ہوئی لیکن جوں جوں نیچے آتی ہیں، سمٹی جاتی ہیں اور یہ تدریج پیدا ہوتا گھنا پن سمٹے سمٹے مرکزی نکتہ پر آ جاتا ہے اس طرح بکھرا ہوا الامحدود خیال دھیرے دھیرے ٹھوس اور گہرائے ہوئے جسم میں داخل جاتا ہے دوسری طرف ان ہی نظموں کو نیچے سے اوپر کی طرف دیکھیں تو یہ درخت کی طرح ہیں جو زمین سے جنم لے کر اوپر کی طرف اٹھتا ہے اور پھیلتا نظر آتا ہے۔ اس طرح یہ نظمیں جہاں زمین سے وابستگی اور تہذیبی شعور کا احساس دلاتی ہیں وہاں فضا میں پھیلنے پھرنے اور گہنی چھاؤں کا اظہار بھی کرتا ہے۔

وزیر آغا اور جیلانی کامران کے برعکس افتخار جالب کے یہاں ایک کُل کی تخلیق کا معاملہ ادھر وارہ جاتا ہے اس کی بڑی وجہ یہ ہے کہ اول الذکر دونوں کی طرح انہیں کسی فلسفہ یا فکر سے جذباتی وابستگی نہیں ہے۔ نتیجتاً ایک طرف تو ان کے یہاں جذبہ کے فقدان کا احساس ہر قدم پر رہتا ہے۔ دوم یہ کہ ان کا کوئی مرکزی تنازع نہیں بنتا۔ یوں بھی ان کے تنقیدی شعور اور شاعرانہ شعور میں تضاد ہے۔ اپنی تنقیدوں میں وہ اپنی نظموں سے مختلف شخص نظر آتے ہیں۔ تنقیدی طور پر وہ کبھی تواضع سے کی تعریف کرتے ہیں اور کبھی استعارے کی شاعری کو منافقت کی شاعری قرار دیتے ہیں۔ البتہ ان کا تنقیدی شعور (DECLASS) ہونے کی طرف رجعت رکھتا ہے لیکن نظموں میں وہ بورژوازی کے بھی سب سے اوپر والے طبقے کے فرد دکھائی دیتے ہیں۔

فکری اور اسلوبی تثلیث کے دو بڑے شعراء جیلانی کامران اور وزیر آغا کی طرح افتخار جالب بھی ناخوشگوار دیکھا چھ میں استعارے کی نئی تعریف متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس تعریف کو وہ کسی نظم کے حوالے سے سمجھنے کی بجائے منٹو کے افسانہ صاحب کرامت اور پھر نئی شاعری میں اپنے مضمون نسانی تشکیلات میں منٹو ہی کے افسانے "پھنڈے" کے توسط سے وضاحت کرتے ہیں۔ یہ الجھاؤ ان کے فکری رابطوں ہی میں نہیں بلکہ ان کی تحریر میں بھی نمایاں ہے چنانچہ ان کے استعارے کی نئی تعریف ان ہی تک محدود رہتی ہے۔

افتخار جالب کا بنیادی تنازع اجتماعی نوٹ پھوٹ کا اظہار ہے۔ چونکہ خارجی سطح پر ہر لمحہ ایک نئی ہر پرانے دائرے کو بکھیر رہی ہے۔ اس لئے نظموں کے داخلی آہنگ اور فکری دائرے میں مسلسل شکست درپست ہوتی رہتی ہے۔ چنانچہ افتخار جالب کے یہاں ایک کُل تخلیق ہونے کی بجائے ہیئت، فکر، خیال اور آہنگ میں عدم تسلسل کا احساس ہوتا ہے۔ اسی تمام کے باوجود افتخار جالب کی یہ خوبی اپنی جگہ ہے کہ انہوں نے نئی نظم کے کینوس کو وسیع کرنے میں اہم کام کیا ہے بے شک ان کی اپنی نظمیں غیر ضروری اہم کے زیر اثر نظر آتی ہیں لیکن ان کے رد عمل کے طور پر جو مثبت نظم، وجود میں آئی ہے اس کا سہرا کسی نہ کسی حد تک افتخار جالب کے سر ضرور بندھنا چاہیے۔

نئی نظم میں بعض شاعروں کے یہاں بڑی جوشی شخصیت کی آواز بھی سنائی دیتی ہے۔ شخصیت کے مختلف پر قول ہیں بٹ جانے کے بعد شاعر کی اپنی ذات کے علاوہ ایک دوسرا کردار وجود میں آیا ہے جسے زید، بکر اور ایلینا یا وغیرہ کے ناموں سے منسوب کیا گیا ہے لیکن اڈسیس کوئی نہیں کی آڑ میں اپنے توانا دشمن کی بصارت کی بحیثیت کے کھلی فضاؤں سے آشنا تو ہو جاتا ہے

زیوس کے عتاب میں مبتلا ہو کر کھلے سمندر میں اور منہ زور ہواؤں کا عذاب سہلے۔ بے نام اور نام دار کا یہ ٹکراؤ۔ ایک دوسرے سے خوں زدگی، نئی نظم میں ایک نیا رخ داکرتی ہے۔ یہ رخ کا رپاشی۔ آفتاب اقبال شمیم۔ احمد شمیم اور اعجاز راہی کے یہاں بنیادی تنازع بن جاتے ہیں۔

آفتاب اقبال شمیم کا دوسرا کردار زید ہے جو رات کی تاریکی میں دبے پاؤں لکھی سے گزر کر اندر آتا ہے۔ سب لوگ اس کے آنے جانے کے اوقات سے باخبر ہیں لیکن کسی میں جرأت نہیں جو اسے دیکھ سکے چنانچہ آفتاب اقبال شمیم کے یہاں زید کا چہرہ مٹا ہوا ہے۔ یہ کبھی تو ٹھٹھانی روشنی کی طرح باہر دے کو راست دکھاتے ہیں کبھی ایک تیز الاؤ بن کر خارج کی ہر شے کو جھلنے کے لئے دائرہ پھیلاتا ہے۔ بعض اوقات یہ زید تم اور میں میں تقسیم ہو کر تین مختلف ہر تین قائم کر کے نام دار وجود کے خاتمہ کا اعلان کرتا ہے۔

آفتاب اقبال شمیم کی علامتیں پہلی نظم میں نقطے نظر آتی ہیں لیکن جب ان نقطوں کی گریں کھولی جاتی ہیں تو ان میں چھپے ہوئے وسیع معنی ابل پڑتے ہیں۔ "کار یڈار" خیالی دائرہ دیواریں، اور "کچل پایاں" وغیرہ ایک وسیع پس منظر کی نشاندہی کرتی ہیں۔ آفتاب کی بعض نظموں خصوصاً "یوری باڈی نو باڈی" اور "قایل میں ڈرامائیت اور انسانیت جھلکتی ہے۔ ان نظموں میں کردار کی تخلیق و تشکیل کا عمل نظموں کے مرکزی تاثر میں ارتقائی مراحل طے کرتا ہے۔ "الم فرحیہ" کا زید اسی تثلیث کا خالق ہے۔

زید، تم اور میں

ایک لمحے کی تثلیث تھے

وہ سرت کا لمحہ

آنا کی چڑیل میں، مرے تاخول سے جسے

نوج کرے گیئیں

احمد شمیم

گاؤں گاؤں کے جوہڑ میں گدائے کے تالاب میں

اپنے چہروں کو دھو رہے

گم شدہ عکس کی جستجو میں پھرے

اور کہتے رہے

عکس پانی کے پائال میں ڈوب کر پھر ابھرتا نہیں

ہم ملے بھی — ہمیشہ — جدا بھی رہے

زید اتم اور میں

ایک لمحے کی تثلیث تھے

وہ مسرت کا لمحہ جسے

ہم نے سولی پر شکے ہوئے

ذہر پیٹے ہوئے

اور احساس کے کرگسوں کے لئے رزق بنتے ہوئے

پالیا — اور پھر کھو دیا۔

آفتاب اقبال شمیم کی نظمیں نفرتوں اور منافقتوں کے اس دور کا نوحہ ہیں۔ ان کی بعض نظموں میں یونانی دیو بالائی کردار اور ان کا پس منظر علامت کا کام دیتے ہیں لیکن تازہ نظموں میں یہ اثر کم ہو رہا ہے۔ "نیل گرو کا زمرم" اور دوسری نئی نظموں میں وہ جمالیاتی روحانیت کی طرف گامزن نظر آتے ہیں۔ ان نظموں میں یونانی دیو بالائی پس منظر کم ہو گیا ہے۔ آفتاب اقبال شمیم کے یہاں لاشعور کا عمل دخل بہت زیادہ ہے لیکن عجیب بات یہ ہے کہ ان IMAGES بڑے ٹھوس اور واضح ہیں۔

بڑی ہوئی شخصیت کا دوسرا شعاع کمار پاشی ہے۔ کمار پاشی کا ایلینا یا نظائر ایک فرضی اور تخیلی کردار ہے جو اپنی روایت سے کٹ کر تہذیب اور مذہب سے دور چلا گیا ہے۔ وہ روایت کے مدار سے نکل کر خلاؤں میں بے مقصد جھٹک رہا ہے لیکن یہ کردار فرضی اور تخیلی نہیں۔ یہ کردار بدن کی اندرونی روایت سے ٹوٹ کر باہر آیا ہے اس کردار کا غم یہ ہے کہ وہ اپنی جہنم بھومی کے زوال کا گواہ ہے۔ اس زوال کی گواہی نے اس کی خرابی پر کھر در اپن پیدا کر دیا ہے لیکن باطنی سطح پر وہ عرفان کی لطافت سے آشنا ہے۔ یہ کردار اندر سے اچک کر باہر آتا ہے اور خوف زدگی کا تماشہ دکھا کر مرجاتا ہے کہ پھر باہر آئے اور تماشہ دکھائے۔

کمار پاشی کی نظموں میں جو کردار ابھرتے ہیں وہ زندگی کے مقابل خود کشی کو بہتر خیال کرتے ہیں لیکن یہ خود کشی عملاً وجود میں نہیں آتی بلکہ اپنی ذات کے کینوس میں ڈوب جانا ایک جسم کی موت اور دوسرے جسم کی زندگی ہے۔ ان کا بنیادی رُپ یہ ہے کہ وہ دیو دیواروں کے درمیان پس رہے ہیں۔ ان کے باہر دکھ اور اندر سکون پان ہے۔ وہ ایک دازے میں قید کی صحتیں جیسے ہیں۔ آواز کے سہارے زندہ رہنے کا حق ادا کرتے ہیں اور ایک دوسرے کی موجودگی کی گواہی دیتے ہیں

میں اس لمحے کا قیدی ہوں

اسے تم اک زمانہ، ایک عرصہ، کچھ کہو — لیکن

یہ ایک جھوٹکا ہوا کلمہ ہے

اڑا جاتا ہے مٹی میں

میں قیدی ہوں، اس لمحے، اسی جھوٹے کاجوآنکھوں سے ادھیل ہے

مگر محسوس کرتا ہوں میں اس کے سخت باتوں کو

کہ جس میں میرا جسم ناتواں جکڑا ہوا ہے

پھڑپھڑانا بھی نہیں ممکن

مجھے آواز دو پاتال کی گہرائیوں سے تم

مجھے آواز دو — شاید میں جی اٹھوں

بلاتی ہیں مجھے پریت کا اونچی چوٹیاں جن پر

بکھی کوئل، چمکتی برت پیا سی ہے مرے ان گرم قدحوں کی!

میں ان تمام آسودہ کرداروں کا گھر ہے۔ وہ پرندوں کی طرح ایک ایک کر کے پھڑپھڑاتے ہوئے اس سے باہر

آتے ہیں اور پھر دھند کا چھلتا سی ایک ایک کو کے اس کے گھنے پن میں چھپ جاتے ہیں۔ یہ "میں جذباتی فنکاری"

سماجی، تہذیبی ہر سطح پر کشمکش کا شکا ہے اور ہر مرحلہ پر اس کا وجود کئی کئی پرتوں میں بیکوا نظر آتا ہے۔ اس کا سب سے

بڑا المیہ یہ ہے کہ اس کے ارد گرد کے دائرے لمحہ لمحہ ٹوٹ ٹوٹ کر دھندلوں میں ڈوب رہے ہیں اور وہ محض ایک تماشائی

ہے ایک بے بس تماشائی جس نے غلسم میں پاؤں رکھا اور آدھا جسم پتھر کی آواز میں لپٹا دیا۔ لیکن انکھیں جھلکتی

ہیں کہ سارے تماشے کی گواہ رہیں۔ یہی بے بسی اور عرفان کا رپا شکی کا بنیادی تنازعہ ہے۔

دو دہرے پن کا یہی المیہ احمد شمیم کے یہاں مسلسل سفر کی شکل میں سامنے آتا ہے اس کے بدن کا خارجی کردار اجتماع

میں کھو گیا ہے اور دوسری شخصیت جو ان کے یہاں بھی زید کے نام سے پہچانی جاتی ہے۔ اپنے باہر دے کو تلاش

رہنے کے سفر کی صورتوں کا دکھ ہوتا ہے۔

احمد شمیم خود کو لمحے کے اس موڑ پر محسوس کرتے ہیں جس کے گرد محسوسات کا وسیع دائرہ ہے۔ وہ اس دائرہ میں

چاروں طرف سفر کرتے ہیں اور اس نتیجہ پر پہنچتے ہیں کہ دائرہ اور اس کا احساس وہمہ کے سوا کچھ بھی نہیں۔ دوسری ذات کی تلاش ایک بے معنی استعارہ ہے لیکن یہ سب کچھ جان جانے کے باوجود سفر جاری رہتا ہے۔

احمد شمیم کی نظموں میں لاشعور ایک تجسیمی کردار کی طرح نظم کے ہیرو بلکہ خود احمد شمیم کو گرفت میں لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ لاہک ہارچہ میں بننا ہر ایک اجتماعی سفر کی کہانی بیان کی گئی ہے جو ہمیں دائرے سے باہر کھینچتی ہے۔ لیکن اس کے پس منظر میں ایک فہات دوسری کو تلاش کرتے ہوئے بار بار ادھر پر ابھر آتی ہے۔

سلاخیوں میں پرو کے آنکھیں چلو

کہ ہم اپنا عکس ڈھونڈیں

عذاب کی رات لاش بن کر

ہماری دہلیز پہ گری ہے!

ہتھیلیوں میں بیٹھے ہوئے آفتاب کی راکھ میں ہوا سانس لے رہی ہے

بھی مدام تھی جو سنگ آدل کا زخم بھی تھا

ہو کے عرفان کا ثمر بھی!

مٹے ہوئے بے نشان رستوں پہ تہ بہ تہ تیرگی کی تحریر سے عیاں ہے

کہ ہم نے صدیوں کی خاک ڈال اس آئینے پر

جو رقص بھی تھا۔۔۔ جمود بھی تھا!

مڑے ہوئے ناخنوں سے یک رنگ تختیوں پر

ہماری تاریخ لکھنے والے

ہیں ہماری ہزیمتوں کی تلاش میں!

ابھی ہمارا خدادادہ پتھر نہیں جو رنگوں کی داستاں ہو

کہ ہم کسی اور کی کہانی کے لفظ بن کر بکھرتے جاویں

ابھی ہمارے لہروں میں بدبو کی جنگ جاری نہیں ہوئی ہے

کہ ہم کو سنگ سفر نما بھی نہ ہاتھ آئے

ابھی یہ جنگلوں میں اگتی ہوئی صلیبوں کے دل میں اک آرزو جواں ہے

دخوش ریوڑ کی زندگی کل داستان ہے

عظیم تر آسمان کے زہر آب میں نہالو

سلائیوں میں پردے کے آنکھیں جلو

کہ ہم اپنا عکس ڈھونڈیں

دوسرے کردار کی تخلیق اور احساس کا ایک اور زاویہ اعجاز راہی کے یہاں نظر آتا ہے جہاں دوسرے وجود کی تلاش کا احساس ایک عجیب پر اسرار خوف زدہ ماحول کو جنم دیتا ہے۔ یہ دوسرا وجود تنہائیوں میں درد اذوں پر دھکیں دے کر اپنی موجودگی کا احساس دلاتا ہے اور اپنے ہونے کا اعلان کر کے پھر دھندلکوں میں کھو جاتا ہے بس اندر دالے باہر نکلتے ہیں اور پھر اس کی تلاش میں نہ ختم ہونے والے سفر کا اقرار کرتے ہیں۔ اٹے پاؤں کی دھک میں یہ ڈرامہ ساری برائیات سمیت سامنے آتا ہے۔

رات جب ڈوبی

تارے جھلکنا کر چپ ہوئے

جلگے سوتے رہو

یہ آخری آواز تھی

تیرگی کا ایک سمندر

ہر گلی پر، ہر مکان پر چھا گیا

شہر سارا زرد خاموشی کی زد میں آ گیا

خوف کی چادر فضا پر تن گئی!

خوف کے آسیب — کالے جسم — اٹے پاؤں

ہولے ہولے ہر درد دیوار کی جانب بڑھے

دھکیں دینے لگے۔

اعجاز راہی کے یہاں "سیاہی" اور "زردی" دو بنیادی استعارے ہیں۔ ان کے یہاں ان کے توسط سے شعری

اور لاشعری تضاد کو اجاگر کرنے کی کوشش جنم لیتی ہے۔ لاشعری طور پر "زرد" اور اس کے مختلف عکس ان تمام کیفیات

کا اظہار کرتے ہیں جن میں ان کا شعور سفر کرتا ہے یکس شعوری طور پر عیاہی وسیع پردے کی طرح چاروں طرف تپتی ہوئی ہے چنانچہ اس سیاہی سے بچنے کے لئے ان کا مرکزی کردار زرد تالاب میں غوطہ لگاتا ہے — پرانی کہانیوں میں غوطہ لگانے کے بعد شہزادہ نیارد پ بدل لیتا ہے لیکن اب یہ تالاب اپنا اثر کھو چکا ہے۔ چنانچہ غوطہ لگانے والا جب گردن نکال کر اسی سیاہی کو دیکھتا ہے تو چپکے سے دوبارہ غوطہ لگانے ہی میں عافیت سمجھتا ہے۔ عافیت کا یہ لمحہ بھی اعجاز راہی کا بنیادی تنازع ہے۔

نئی نظم کی فکری اور اسلوبی تشلیٹ کے تین زادیوں — جیلانی کامران، وزیر آغا اور افتخار جالب نے اپنا اپنا ردِ عمل پیدا کیا ہے۔ فکری اور اسلوبی طور پر جیلانی کامران سے فاروق حسن اور عادل منصوری، وزیر آغا سے بلراج کومل۔ راج زائن، براز۔ اعجاز فاروقی اور افتخار جالب سے احمد ہمیش۔ اختر احسن، جاس اطہر، نسیم بخاری۔ انیس ناگی۔ سلیم الرحمن۔ اسد محمد خان اور راحت نسیم ملک وغیرہ متاثر ہوئے ہیں۔

(۱)

”پھرتی بڑی نظمیں“ کے فاروق حسن، اسے حصہ میں فاروق حسن اسلوبی اور فکری، دونوں طرح، جیلانی کامران کے زیر اثر محسوس ہوتے ہیں۔ ان کی نظموں میں جیلانی کا سادہ انداز و لب و لہجہ نمایاں ہے۔ ان نظموں میں خاص طور پر دائرے کی زندگی کے خلاف نفرت اور اکتاہٹ کا احساس ابھرتا ہے۔ اس احساس کا سب سے شدید تاثر ”میرا نام حلد“ ہے۔ اس نظم میں بھی فکری اور اسلوبی سطح پر جیلانی کامران جھلکتے ہیں۔ فرق اتنا ہے کہ جیلانی کے یہاں تجربہ زیادہ تری اور پختہ ہے جبکہ فاروق حسن کے یہاں ابھی جہاں گرم خون کی حدت تجربہ پر جاری رہتی ہے۔

سرور کامران کے یہاں ایسے خوف زدہ انسان کی تصویر ابھرتی ہے جو زمانہ کے مقابلہ میں تنک کر بیٹھ گیا ہو لیکن اس نے باوجود اس میں مقابلہ کی خواہش سر اٹھائی ہو۔ وہ مقابلہ کے لئے قوت جمع کر رہا ہو لیکن ساتھ ساتھ اس پر ناامیدی کی کیفیت بھی غلبہ پانے لگی۔ سرور کامران کے یہاں امید اور ناامیدی کی ملی جلی کیفیت جگہ جگہ اپنا احساس دلاتی ہے۔ سرور کامران کی نظموں کا بنیادی کردار، زخم خوردہ آنا، وقت کے تعمیر طوں سے چند لمحے کے لئے رستے کی خواہش کرتا ہے۔ اس خواہش کے ردِ عمل کے طور پر ان کے یہاں ایک قسم کی فرار یا قید کی صورت پیدا ہو گئی ہے۔ اسے زندگی سے پیار ہے لیکن وقت اور شہر کے تیز رفتار دھار سے پر زندگی کا ہر لمحہ کٹ کٹ کر ہوا جا رہا ہے

(ب)

براج کو مل کی علامتیں زمین سے اپنا رشتہ منقطع نہیں کرتیں۔ ان میں فضا کی طرف جست لگانے کا عمل تو پایا جاتا ہے لیکن اس طرح کہ پادری زمین ہی سے لگے رہیں۔ ان کے یہاں ٹوٹ پھوٹ اور ریزنگی کا المیہ حادثوں کی صورت میں ظہور پذیر ہوا ہے لیکن یہ حادثے عملی نہیں ذہنی ہیں۔ کو مل کی نظمیں پڑھ کر ایسے انسان کی شبیہ ابھرتی ہے جس کا اندر زلزلے کی تیز رفتاری، مصنوعی روشنی اور مشین کے شور سے چکنا چور ہو گیا ہو۔

راج زرائع راز کی علامتیں پرندوں اور مختلف پرندوں سے متعلق ہیں۔ عرفان کی راہ میں یہ دونوں منزل کی بشارت اور زندگی کے امین کے فرائض انجام دیتے ہیں۔ راز کی علامتیں اپنے مفہوم کا پورا ساتھ دیتی ہیں۔

راج زرائع راز نئی نظم کی ہیئت کے اعتبار سے نئے محسوس ہوتے ہیں لیکن ان کا فکری پیراہن کافی حد تک روایت سے منسلک ہے بعض نظموں میں وہی پرانا استدلالی انداز بھی ابھرتا ہے۔ ان کے یہاں ایک عجیب سی بدترجی کا احساس ہوتا ہے یوں لگتا ہے جیسے پرانے گھر پر نئی سفیدی اور رنگ کرایا گیا ہو۔ نئی ہیئت کو اپنا لینے کے باوجود پوری طرح نئے نہیں بن پاتے۔

اعجاز فاروقی کی زمینی وابستگی ایک فکری نظام کے تحت اپنا اثر چھوڑتی ہے۔ ان کا بنیادی مسئلہ انسان کی تخلیق کے راز کو جاننا اور ٹوٹے ہوئے رابطوں کو بحال کرنا ہے۔ ان بکھرے ہوئے غماز کو وہ جدید ترین علم، سائنس کی مدد سے تلاش کرنا چاہتے ہیں لیکن ان کے یہاں یہ تلاش محض خارجی علم تک محدود نہیں بلکہ اس میں انسان کا صدیوں پرانا کرب بھی موجود ہے۔

وہ خارجی سطح پر ہونے والی ریزنگی کو خام مولو کے طور پر استعمال کر کے انسان کا بیولا بنانا چاہتے ہیں۔ اس لحاظ سے ان کی شاعری مستقبل کے انسان کا خواب نام ہے وہ اپنے اس نظریہ کو درخت، پتے اور سورج کی بنیادی علامتوں سے جو زمین کی بقا اور اس کی خارجی کیفیات کا اظہار ہیں۔ بیان کرتے ہیں

(ج)

انحرا جس کی نظموں میں بیک وقت کئی موضوع ایک ہی جگہ گنجم گتھا ہو کر تاثیر میں کمی کا باعث بنتے ہیں۔ ان کے یہاں

جنسی محسوسات کا اظہار بنیادی لہر ہے۔ اکثر اوقات اس اظہار میں وہ OVER TONE ہو جاتے ہیں جس کی وجہ سے ایک قسم کا کھر دراپن جنم لیتا ہے۔ پھلی اور بونا ان کے یہاں عورت اور مرد کے جنسی عضو کی علامتیں ہیں۔ ان کی ساری شاعری ان ہی دو علامتوں کے اتصال کے درمیانی لمحوں کی داستان ہے اس میں پہلا لمحہ اٹھان۔ دوسرا گراؤ اور تیسرا لمحہ پھیلاؤ کا ہے راحت نسیم ملک کی نظم جوان مرگ کا نوحہ میں احساس کے خوب صورت ایسج پیش کے دگے ہیں اس نظم میں ایسے نوجوان کی تصویر ابھرتی ہے جس کے ایک طرف شاندار CAREER کی عمارت اس کے احساسات سے متصادم ہے وہ CAREER بنانا بھی چاہتا ہے اور احساسات کی حفاظت بھی۔ اس کشمکش میں وہ جس دورا ہے سے گزرتا ہے یہ نظم اس کا خوبصورت اظہار ہے۔ اس اظہار کے لئے شاعر نے تین عظیم باپوں — نوح — ابراہیم — اور رستم — کا سہارا لیا ہے۔ یوں وہ تین بیٹوں کے حوالے سے اس کرناک لمحہ کا ذکر کرتا ہے جس کی دہیز پر ایک طرف اپنے جذبات و احساسات اور دوسری طرف CAREER کی رسی تھلے ہوئے وہ اپنے جسم کا بچاؤ کر رہا ہے جو اس کشمکش اور الجھاؤ میں لحظہ لحظہ بجھ رہا ہے۔

ہمیں جوانی میں موت آنے لگی
 بھگتے تیکے کے سر دیسے پہ
 اپنی سانسوں میں گرم باہنوں کی پیاس لے کر سلگنے والی
 ہر ایک درشیرہ جانتی ہے
 کہ آنکھ جب خواب کے صحیفے کو چاٹ لے گی
 تو نوح کپسول سے پکارے گا
 پیارے بیٹے، اماں میں آؤ
 نو، میں نے جو قبر عمر کے بیچے سے اپنے لئے بنائی ہے
 اس کی رانوں میں

تم بھی اپنا بدن سمیٹو
 تمہارے ایک ہاتھ چاند اور دوسرے پہ سورج
 کہ مصلحت کی کرزق قائم رہے
 گلگھر تمہارے کالہ میں پھول بن کر کھلے

اسے بیٹے یہ شہر عریانیوں میں بھرے گا
اور اس پر عذاب دائم ہے
جس نے کیپسول کو تیاگا

اداسیاں وار کر گئی ہیں
بدن سیر رات کی ہتھیلی پہ ریزہ ریزہ
عذاب دائم ہے
دکھ سمندر کے چائے کی پیالیوں میں ڈوبا ہے
تازہ اخبار: پیارے کس بھاؤ بک رہا ہے
منافقت کا سکیل رائج ہے
پیارے بابو، تم اپنی آنکھوں پر سبز سادوں کی گانتھ باندھو
اور اندھی خواہش کی دھار جیب زمانے نکلو
تور ت ہتھیلی پہ سبزہ سبزہ بہار دیکھو
ذبیحہ خود جلانے کا
سہرا لب کون تموار پہ لہو داستاں بنا ہے
جیب ان کی بریز چھاتیوں میں
ہمارے ہونٹوں کی پیاس جاگے
تو خوب روئیں
بیمیں جوانی کی موت لازم ہے
یکے کیپسول کو تیاگیں
ہمارے کتبات، شیوہ پالا، بینک بلنس
اور منصب،

عباس الطہر کی نگہوں میں اسیج اور جذبے کی ہم آہنگی ہے لیکن یہ جذبہ ایک نوجوان کا ہے جس میں عطر اور گدگدائے

ہر لمحہ نیا قلم چاہیے۔ دوسری جانب ان کی نظموں میں خصوصی طور پر نیک دل لوگوں کے نام، جن لوگوں سے خطاب کیا گیا ہے وہ انگلو پاکستانی یا انگلو ہندوستانی ہیں۔ پاک و ہند کی اصل عورت ان کی نظموں سے منہا ہو جاتی ہے۔ ان کی نظموں میں ٹیلیفون اور پریٹر، ایر ہو سٹس، میل گر ز یا ٹائپسٹ قسم کی پیشہ ورانہ کاریاں نظر آتی ہیں تاہم یہ بات اپنی جگہ ہے کہ ان کی نظموں میں ان کے گردہ کے دوسرے شاعروں کی نسبت *CLEARITY OF THOUGHT* نسبتاً زیادہ ہے۔

افتخار جالب سے متاثر ہونے والا ایک اور شاعر احمد ہمیش ہے ماحمد ہمیش کے یہاں بنیادی مسئلہ جنسی رجحانات کا اظہار ہے۔ باقی لہریں اسی کے گرد دائروں کی طرح رہتی ہیں۔ وہ بھی جالب کی طرح فکری اور اسلوبی منطقوں میں لپٹے ہوئے ہیں۔ بعض جگہ یہ المجاہد دانستگی کا چغلی کھاتا ہے۔

افتخار جالب اور ان کے دوستوں نے نئی نظم کی وسعت کے لئے 'جو کلام انجام دیا ہے اس کی افادیت سے انکار نہیں لیکن افراط و تفریط کے سبب ان میں سے بعض لوگ مثلاً انیس ناگی وغیرہ) نئی نظم میں منفی رجحان کے علیرہ دار بھی بن گئے ہیں۔ نئی نظم میں اہم کام کا مسد اضافہ ہے اور میں اچھے ادب کے لئے کسی حد تک اہم کو ضروری خیال کرتا ہوں لیکن جب یہ اہم غیر ضروری اور شعوری حد تک بڑھ جائے تو جذبہ کی موت کا باعث بنتا ہے۔

افتخار جالب اور ان کے کئی ساتھیوں کے یہاں جذبہ کے فقدان کا باعث یہی ذہنی المجاہد اور غیر ضروری اہم ہے۔

نئی نظم کی کچھ اہم ترین نیازی قسم اور تقابلی باترندی۔ بل کرشن اشک۔ ادیب سہیل خیم نداری صلاح الدین پریز۔ عادل منوری اور محمد علوی کے یہاں نظر آتی ہیں۔ یہ تمام شاعر تہذیبی امیر کے شاعر ہیں اور اپنے دور کو ڈوبتے ہوئے دیکھنے کی گواہی دیتے ہیں۔

مینہ نیازی کے یہاں ہوا، شام، اندھنوت، تین بنیادی دائرے ہیں جن میں ان کی نظمیں سفر کرتی ہیں۔ ان کا مرکزی کردار آسیب زدہ، نفعیاتی مریض ہے جسے ہر بندہ دروازے کے پیچھے چڑھیں، ہر تاریک گزرگاہ میں آسیب اور ہر کھلے میدان میں طلسم کا احساں ہوتا ہے۔ مینہ نیازی کی نظموں میں ایسے خوف زدہ دوڑتے ہوئے انسان کی تصویر ابھرتی ہے جس کے پیچھے کوئی جلاد، تنگی تلوار لئے جاگ رہا ہو۔ ہو سکتا ہے یہ کوئی اعلیٰ بیماری ہو لیکن مینہ نیازی کو ذرا وسیع کیموس پر دیکھنا چاہتا ہوں۔ یہ مرکزی کردار نے دور کا خوف زدہ انسان ہے جس کے پیچھے مرض تین اور قدریں چڑھیں بن کر دوڑ رہی ہیں، اسے ڈرا رہی ہیں۔ اگر اس خوف زدہ انسان کی ذہنی گرہ کو سیاسی پس منظر میں کھولا جائے تو ان نظموں کا مفہوم یکسر بدل جائے گا۔ مینہ نیازی کی ان نظموں میں خوف کی پرچھائیں دوران تہہ پھلتی اور سکرتی

پھلتی ہے شام دیکھو ڈوبتا ہے دن مجھ
 آسمان پر رنگ دیکھو ہو گیا کیسا غضب
 کھیت ہیں اور ان میں اک رُپوش ہے دشمن کا شک
 سرسراہٹ سانپ کی گندم کی وحشی گرہک
 اک طرف دیوار در اور جلتی بجھتی بتیاں
 اک طرف سر پر کھڑا یہ موت جیسا آسمان

منیر نیازی کی نفیس لاشعور کے تاریک سمندر سے ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ ان میں شعور اور لاشعور
 کی کشمکش، ایک دوسرے کو جاننے اور جان کر ایک دوسرے سے خوف زدہ ہونے کا اجناس قوی ہے "صد البصر"
 ایسی ہی ایک کیفیت کا ڈرامائی اظہار ہے

چاروں سمت اندھیرا گھپ اور گھٹا گھنگور
 وہ کہتی ہے کون

میں کہتا ہوں "میں"

کھوئیہ بھاری دروازہ

مجھ کو اندر آنے دو

اک کے بعد ایک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

نیچو کی ایسہ کایہ کرب اور لامحدود انتظار میں خوف کا یہ دائرہ جو لمحہ بہ لمحہ وسیع ہوتا جا رہا ہے۔ منیر نیازی
 کا بنیادی تنازع ہے۔

شمس الرحمن فاروقی نے نئی نظم کی فنی اور فکری بنیت میں اہم کردار ادا کیا ہے نہ صرف اپنے مضامین سے نئی نظم کے چہرے
 پر پھیلی دھندلاہٹوں کو دور کیا بلکہ خود بھی نئی نظمیں لکھ کر جدید نظم کو توانائی بخشی شمس الرحمن فاروقی کے یہاں خیال ایک گہری
 فکر میں پٹا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ انہوں نے بہت سے نئے شاعروں کی طرح نہ تو محض جذباتی کیفیات کے اظہار تک خود کو
 محدود کیا ہے اور نہ اشیاء کو سرسری نظروں سے دیکھا ہے۔ ان کی نظموں میں چیزیں اپنے اندرون کے ساتھ ساتھ آتی
 ہیں اور کیفیات سطحی جذبہ سے ابھر کر اپنی فکری پہچان کے ساتھ ظاہر ہوتی ہیں۔ جدید دور کا المیہ ان کے یہاں ایک مربوط

فلسفیانہ رنگ اختیار کرتا ہے اور یوں جدید انسان کی ایک ایسی تصویر بناتا ہے جس کی کربنا کی محض چہرہ تک محدود نہیں بلکہ روح کی گہرائیوں میں اتری ہوئی محسوس ہوتی ہے۔
روشنی کی ایک ننھی سی لکیر —

میرے کمرے کے اندھیرے کا بدن چپکے چپکے ٹوٹ رہی ہے
جس طرح حبشی حین کے ڈھلے صندل کے سے آبنوسی جسم کے اعصاب میں تیز سونی کی اچانک اک
جیہن سرسراتے سانپ کی مانند دوڑتی ہے خون) جھن بھنا اٹھتے ہیں سارے تار و پو اور پھر
آہستہ آہستہ کہیں زیر سطح جان و دل یہ تلاطم
رک کے سو جاتا ہے مثل اثر در آسودہ خاطر، خواب، نویش کے اڑا تلہے مزے
پھر بھی لیکن اک غبار انتظار میرے کمرے کی فضا میں مثل آب سیاہ روشن ہے
جیسے تاریکی خود اپنی تہ تک پہنچنے کو بے چین ہو، اس لئے روشنی کی اس انگشت بے رحم
کا خیر مقدم کرے، اثر در آسودہ خاطر کو جگائے

در دیہے میرے کمرے کا اندھیرا کبھی اک بار مسخر نہیں ہونے پاتا، نقش تاریک منور
نہیں ہونے پاتا، کوئی گوشہ کہیں روشن، کہیں گوشہ کوئی
اجلے کپڑوں کی قطاروں سے لٹکتے ہوئے انجیر کے خوشے، راکھ کے ڈھیر، غلاظت کے
کنوئیں، سونے چاندی کے چمکتے ہوئے بھل
روشنی، یا تیز سونی، یا تلاطم، جو بھی ہو تم

تیرگی کو اس طرح منقسم تم جو کر دیتے کہ ان دیواروں کا رنگ صاف کھل اٹھتا
تو اپنے کو بھی ان میں منعکس دیکھ لیتا
(من عرف نفسه — شمس الرحمن فاروقی)

شمس الرحمن فاروقی کی نظموں میں تلاطم اپنے ساتھ ایک وسیع تاریکی پس منظر بھی رکھتا ہے اور خرد کو اپنی غمگینی
فات کی تنگنائے سے نکال کر تاریکی چہرے کے ایک ایسے بڑے میدان میں لاکھڑا کرتا ہے جہاں پوری انسانی تاریخ
پس منظر سے نکل کر منظر منظر سے نکلتی ہے۔ گہری معنویت، فنی رچاؤ اور موضوعات کی وسعت کی وجہ سے
فاروقی کی نظمیں جدید اردو نظم میں اپنی انفرادی پہچان رکھتی اور نئی نظم کے پھیلاؤ میں اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

یا تر ہمدی کی نفیس روح کی بغادت اور سرکشی کی کہانی سناتی ہیں:-

میں گریں مرے دل کو ہوئے ویرانہ

آندھیاں بھی نہیں آتیں

کہ اڑے ریت، مے نقش مراب

اور اک درد کا چہرہ

مسندِ زخموں سے چوٹے نئے خنکے کر

پیاس جاگ اٹھے، سکوتِ دل مضطرب

ہماک میں دیکھ سکوں!

اپنی بے خواب سی آنکھوں سے وہ منظر اک دن

ریت کے تومے فضاؤں میں اڑے جاتے ہیں

اور خوش ہو کے کہوں

— زندگی ریت سی، درد کا چہرہ بھی تو ہے —

زندگی کے اس المناک پہلو سے بچنے کے لئے وہ سفر کرتے ہیں سائیں اپنے سائے کی تلاش ہے جو ان کے جسم کے

کسی گوشہ میں چھپا ہوا ہے لیکن المیہ یہ ہے کہ جب یہ سایہ باہر نکلتا ہے تب بھی خواہش اور تصادم کم نہیں ہوتا۔

بل کرشن اشک کی ایک نظم میں سرسکھ پال سنگھ نئی تہذیب کی علامت بن کر سامنے آتی ہے۔ یہ نظم پرانے معاشرے

میں نئے ابھرتے ہوئے مغرب زدہ معاشرہ کی کہانی بیان کرتی ہے شاعر پرچاکہ ماضی کا جھرد کا کھل جاتا ہے۔ وہ لمحہ

بھر کے لئے اس میں بھاگتا ہے اور اسی لمحہ اس جھرد کے میں سے سرسکھ پال سنگھ اس کے ذہن میں کود آتی ہے۔ ساری

نظم میں ایک مجرد جنسی جذبہ بار بار تجسیم کی طرف آکر لوٹ لوٹ جاتا ہے۔ جنسی جذبات اور محرکات کا یہ لب و لہجہ پرانی

نظم میں نظر نہیں آتا۔

ادیب سہیل کے یہاں ایسے خواب آلود شخص کا ہیولا ابھرتا ہے جو چند لمحوں میں موت سے ہلکا رہونا چاہتا ہے خواب کی

اس کیفیت اور غماز میں وہ موت کے دھندلوں کو اپنی طرف بڑھتے ہوئے محسوس کرتا ہے لیکن اس لمحہ وہ آنکھیں بند کرنے

کی بجائے خاموشی سے سارے منظر کو دیکھتا رہتا ہے۔ اس کی بس ایک خواہش ہے کہ اس دھندلکے کے جال میں پھنسنے سے

پہلے ہی اس کی آنکھیں بند ہو جائیں۔۔۔ دراصل یہ سارا ڈرامہ معاشرے کا ہے جو موت کے دھندلکے کی طرح آج کے انسان کو اپنی سازشی باتوں میں دبوچ دبوچ لینا چاہتا ہے اور آج کا انسان اتنا خوف زدہ ہے کہ وہ معاشرے سے ہم آہنگ ہونے کی بجائے فرار کو ترجیح دیتا ہے۔ اس فرار کے لئے وہ دعائیں بھی مانگتا ہے مگر اس کی دعائیں بے اثر ہیں کہ آج کا انسان لمحہ کی اس نوک پر ہے جہاں ہر چیز بے معنی ہے۔

علمِ درانی کی نظموں میں فرد کا یہ المیہ، اقدار کی کشمکش اور تڑپ پھوڑ کا عمل ہے۔ لیکن اور پھر دیواروں سے ٹکرا کر گر جانے کا حادثہ ان کی نظموں کا بنیادی تنازع ہے۔ ان کے کردار بسوں میں کچھا کچھ بھرے، زندگی کی زد پر کھڑے یا یوں بھرے والے لوگ ہیں جو ہر دورا ہے پر پھڑکنے والے ساقیوں کے غم کا عذاب بہتے ہیں۔

عادل منصور کی فکری اور اسلوبی طور پر جیلانی کا مران کی عربی عجمی تحریک سے متاثر ہیں لیکن انہوں نے اظہار کے لئے جیلانی کا مران کی طرح اسلامی سمجھ و اسلامی نام۔ جگہیں۔ کردار استعمال نہیں کیے۔ اس لئے ان کے یہاں معنوی کینوس نسبتاً بڑا ہے۔ ان کی نظموں میں اسلامی اثر لیل کی طرح اوپر چپکا ہوا نہیں بلکہ نظم کی اندرونی شریانیوں میں بڑے دیھے سر میں اپنی موجودگی کا اظہار کرتا ہے۔ ان کا بنیادی مسئلہ انسان کا تحفظ ہے اور یہ تحفظ وہ مذہبی حوالہ سے کرنا چاہتے ہیں۔

محمد علوی کے اسلوب پر بھی جیلانی کا مران کے اثرات محسوس ہوتے ہیں لیکن فکری طور پر وہ علیحدہ دائرے بناتے ہیں ان کی نظموں کا مرکزی کردار اپنے جسم کے طلسمی کھنڈروں میں یوں قید ہے کہ نکلا چلا تو نکل سکتا ہے لیکن وہ نکل نہیں پاتا کہ باہر بھی وہی طلسم تاحہ نظر ہے۔ علوی اس طلسم میں اس پنجرہ کی طرف سفر کرتے ہیں جس میں طوطا ہے۔ اس مرحلہ پر محمد علوی بڑی ہونی شخصیت کے تنازع کے ساتھ سامنے آئے ہیں۔

تہذیبی المیہ کا ایک اور شاعر شبنم ناروی ہے۔ موضوعاتی طور پر ان کی نظموں میں نئے دور کا محمود اور خسرو کی جہانگیر چاروں طرف پھیلی ہوئی ہے بنیادی تنازع ہے۔ چنانچہ شبنم کے یہاں تخلیق نو کا جذبہ بار بار مختلف جہتوں سے سامنے آتا ہے۔ ایک جانب ذاتوں کے بکھرنے کا المیہ ہے اور دوسری طرف محبوب جو شبنم کے یہاں ماضی کی مثبت اقدار کی علامت ہے۔ لمحہ لمحہ دور ہوتا جا رہا ہے۔ بکھرتی ذات اپنا بچاؤ کرنا چاہتی ہے اور ساتھ ہی پل پل دور ہوتے محبوب کو بھی تھلے رکھنا چاہتی ہے۔ یہیں سے ان کے یہاں کریم سفر کی کیفیت ابھرتی ہے۔ اس سفر میں رقیب کا کردار وقت نے ادا کیا ہے جو محبوب کو اپنے بازوؤں میں تھلے مسلسل پیچھے ہٹ رہا ہے چنانچہ شبنم ناروی کی اکثر نظموں میں وقت اور زمانہ کے خلاف ذات کی نفرت کا اظہار ہوتا ہے ان کی نظموں کا مرکزی دائرہ ماضی کی مثبت اقدار (محبوب) ذات (نیا انسان) اور زمانہ (رقیب) کی تلیش کے گرد چکر کاٹتا ہے۔ شاعر کی اپنی ذات انسان کے زندہ رہنے اور خوشیوں کی خواہشوں کا استعارہ ہے۔ اس اٹمی دور میں زندگی کا

تحفظ اور خوشی اسی صورت میں ممکن ہے کہ زندگی تیزی سے رنگ بدلتے طلسم سے نکل کر اُسے پادشہ واپس آئے یہی شبنم مندری کا بنیادی تنازعہ ہے۔

جہاں میں ہوں

وہاں سب استعارے نارسانی کی علامت ہیں

ہر اک شے

رات کی تاریکیوں سے خوف کھاتی ہے

ستارے بولتے ہیں

آدی خاموش رہتے ہیں

دحوالے کے لئے میری پرانی شاعری دیکھیں

مجھے بھر خواب آور گولیاں لادو

کہ مرنے سے پہلے

میرے نئے میرے کانوں کے پردوں سے ٹکرائیں!

(نارسانی — شبنم مندری)

شبنم مندری ایک MYSTIC POET ہے لیکن اس کا MYSTICISM محض ایک روحانی تجربہ نہیں بلکہ سائنسی انکشافات کی آمیزش سے آج کے جدید انسان کا وہ تصور ہے جس میں وہ ایک طرف تو کائنات کی وسعتوں میں جھانکنے کی کوشش کر رہا ہے اور دوسری طرف اپنے آپ کو اذیسر نو مجتمع بھی کر رہا ہے۔ جنگ، سرمایہ داری، طبقاتی تقسیم، نوآبادیاتی لعنت اور قیسری دنیا کے ممالک میں حکمرانوں کے مسلسل غیر جمہوری رویے کے نتیجے میں پستے ہوئے لوگ اور ان کا دکھ ایک طرف اور دوسری طرف آج کے انسان کی روحانی بربادی اور خود کو روح کائنات سے علیحدہ کر کے ایک محدود نقطہ میں تبدیل ہو جانا وہ بڑے لیے ہیں جن پر شبنم مندری کی شاعری کی عمارت استوار ہے۔

جدید اردو نظم کا ایک اہم ترین شاعر صلاح الدین پرویز ہے جس نے نظم کو نئی مہمتوں سے آشنا کیا ہے۔ یہ جہتیں اسلوب اور خیال دونوں سطحوں پر صلاح الدین پرویز کو نہ صرف ایک منفرد شاعر کے طور پر متعارف کراتی ہیں بلکہ نظم میں ایک ایسے تجربے کی بھی نشاندہی کرتی ہیں جو نہ صرف اپنا ایک الگ ذائقہ رکھتا ہے بلکہ جس نے اردو نظم کو ایک کائناتی وسعت سے بھی آشنا کیا ہے۔ صلاح الدین پرویز کا شاعرانہ ویژن اتنا وسیع ہے کہ چیزیں اس میں کھپتی چلی آتی ہیں اور پھر ایک اندر

تخلیقی عمل سے گزر کر نئی شکل میں ڈھلتی چلی جاتی ہیں۔ صلاح الدین پرویز کا تخلیقی عمل بہت پیچیدہ ہے کہ اس میں بیک وقت دیومالائی اسرار، فلسفیانہ و بازت، انسانی شعور کا سارا سفر اور تخلیق کائنات کے گہرے رازوں کا پرت در پرت سلسلہ ہے جس کی ہمیں کھلتی جائیں تو ایک نئی دنیا آنکھوں کے سامنے پھلتی چلی جاتی ہے لیکن اس تخلیقی پیچیدگی میں ایک اہم بات بلکہ اہم خوبی یہ ہے کہ اپنی تمام تر پیچیدگی کے باوجود اس میں ایک عجب معصومیت سے یہ فنکارانہ معصومیت پرویز کو ایک ایسا مقام عطا کرتی ہے جو بہت کم لوگوں کو نصیب ہوتا ہے۔

صلاح الدین پرویز کے یہاں اسلامی روایت ایک منفرد انداز میں آئی ہے اور اگر اسلامی ادب کی اصطلاح پر زور دیا جائے تو پرویز واحد شاعر ہے جسے اسلامی ادب کا ترجمان بلکہ نائندہ کہنا چاہیے۔ اس نے اسلامی فلسفہ کو فکری سطح پر قبول کیا ہے اور محمد رسول اللہ جیسی عظیم نظمیں تخلیق کی ہیں۔

وہ اپنے گھر سے نکل پڑا تھا

سید شب کی مسافری سے

سیاہ سورج کا غم اٹھانے، وہ اپنے گھر سے نکل پڑا تھا

وہ شام ابرو وہ رات گیسو

وہ جسم چھپایا وہ چاند مانتا تھا

وہ آنکھ شمعیں وہ ہونٹ صبحیں

سفید پھولوں کا باغ نیارا

اداس بچوں کا باپ پیارا

کہ جس کی آنکھوں میں، ان کے غم

جگمگا رہے تھے

وہ رحمتوں کا عظیم والی

وہ برکتوں والا آسمانی

وہ جنتوں کا حسین ملی

دعاؤں کے راستے بنانا

زمین کی گرمی پہ چل رہا تھا۔۔۔!!

وہ دشمنوں میں گھرا ہوا تھا

تمہاری آنکھوں کے بادلوں میں

تمہارے خوابوں کے جنگلوں میں

کئی رحیم و کریم جگنو

تمہاری راتوں کے منتظر ہیں

کہ اے مرے آسمان لوگو!

تمہاری راتوں میں بارشیں ہوں

تمہاری راتوں کی بارشوں میں

تمہارے جگنو چمک رہے ہوں

وہ اب پہاڑی پہ آگیا تھا

کہ منجھتی تھی پہلی اُس کی

ہوانے دیکھا

تھکی ہوئی سانس کی تھوڑے

اُسے پکارا

سمندر کی غلاف آنکھیں

صدائوں کی بے حجاب سانس

سمٹ کے اس کے قریب آئی

ہوا تھا، لیکن ہوا نہیں تھا

صدا تھا، لیکن صدا نہیں تھا

خدا نہیں تھا، خدا نہیں تھا

وہ میٹھے پانی کا ایک جھڑا

خدا نے برتر کا آئینہ تھا

وہ جاچکا ہے

وہ جاچکا ہے

وہ موتیا جیسے پاؤں والا

وہ چمپئی چاند نور والا

وہ بلیا وہ مرا پیارا

اُسے بلاؤ کہ ٹوٹ جاؤں میں اس کی آنکھوں میں نیند بن کے

اُسے بلاؤ کہ پھوٹ جاؤں میں اُس کے سینے میں بوند بن کے

وہ جاچکا ہے

وہ جاچکا ہے

وہ راہِ ہری کا کبریائی

وہ شاہِ معراج وہ خدائی

وہ جاچکا ہے

مگر یہ گھر کیسا گھر ہے اس کا

یہ کیسا گھر ہے

مہک رہا ہے

یہ کیسا بستر ہے

جل رہا ہے

یہ اسپ از حد مکان والا

ابھی تک سائے کھڑا ہے

عبادتوں سے بنا پرندہ

ابھی تک آنکھ مل رہا ہے

صد اصد ابے صد فقیری

ہوا کے کاغذ سے پہ چل رہی ہے

مگر بدن ڈر رہا ہے اس کا

صدا صدا، بے صدا فقیری

ہوا ہوا، بے ہوا سواری

بدن بدن، بے بدن نمازی

خوش خاموش ہے خاموشی

وہ جا چکا ہے

وہ جا چکا ہے

کواڑ کی نرم گرم دھنک ابھی تک اس کی منتظر ہے !!

(محمد رسول اللہ - صلاح الدین پرویز)

صلاح الدین پرویز کی شاعری کے ہزار روپ ہیں اور ان روپوں کے ظاہر چھلکے اتارے جائیں تو معنی اور فکر کی لاتعداد جہتیں کھلتی چلی جاتی ہیں اور پرویز، کرفتن کی طرح ہزاروں روپوں کو اپنے اندر سمیٹے اپنے اندر کھولتے بھیرتا چلا جاتا ہے۔

پچھلے چند برسوں میں حسن عباس رضا - اصغر ندیم سید - مناروق علی - آشفۃ چنگیزی - حیدر قریشی - فرحت نواز - شہینہ راہو - زمان ملک - قمر جاوید - حفز نیازی - امامت غریب اور شاہد ملک کے یہاں بھی نظم کی مختلف جہتیں ظاہر ہوتی ہیں۔

حسن عباس رضا نے نظریاتی ہم آہنگی سے نظم کو ایک منفرد انداز دیا ہے یہ انداز تیسری دنیا کے ستم دیدوں کے حوالہ سے اپنی ایک خاص معنویت رکھتا ہے۔

تو بھریوں ہوا

ہم شکستہ دولہے سپرد ال دی

جتنے نادک بدست اپنے اجاب

کوہ دغا پر کھڑے تھے

ہمیں ان سبھی کی جگہ داریوں

بے غرض جراتوں پر مکمل یقین تھا

مگر بانشاری کے اس معرکے میں

صفِ ہر ماں کو پٹ کر جو دیکھا

تو کوئی نہیں تھا

سبھی زغ و دشمنی میں گھرے تھے

اجوم کشیدہ سراں

پاہ زنجیر، زیر نیگیں تھا

سو پھریوں ہوا

مقتلوں کی طرف جب روانہ ہوئے ہم

تو ساری جبینوں پہ ننگی خجالت

برائے ندامت کے قطرے جڑے تھے

ہماندے سراہوں کے لامنتہا سسوں میں کھڑے تھے

خذر ساعتوں

معر تھرتے لبوں پر

فقط خاموشی تھی

ستم نازیانوں کے قاتل پھر رہے

فصیل زبان و دہن پر گرے تھے

وہ موسم کڑے تھے

تو پھریوں ہوا

ہم دریدہ بدنِ دشمن قاتلان کا ہر بن گئے

قطرہ قطرہ ہمارا چمکتا لہو

شہرِ نامہرباں کے درو بام پر

جاگ لگانے لگا

فکری اور اسلوبی تحریکوں کے پہلو بہ پہلو نئی نظم میں لہجہ کی نئی لہریں بھی پڑھنے والے کو پرانے دائرے سے باہر کھینچتی ہیں۔ لہجہ کی یہ بے باکی اور نڈر پن پرانی نظم میں نظر نہیں آتا۔ عباس اظہر کی نظم وہ شہید ہے میں اس کی ایک جھلک قابل غور ہے۔

پرانہ نظم گو جن اخلاقی پابندیوں کا اسیر تھا، وہاں یہ لہجہ اور سچی باتیں گناہ عظیم تھیں لیکن نئی نظم میں یہ حقیقت اور سچائی نئے عہد نامہ کی پہلی سطر ہے۔ نیا نظم گو لفظوں کو استعمال کرتے ہوئے کسی اخلاقی ضابطے یا سلپخے کا پابند نہیں بلکہ اپنے اظہار کے لئے جو لفظ اسے پسند آتے ہیں ان کا بلا تکلف استعمال کرتا ہے، شہوت جیسے لفظوں کو استعمال کرنے کا تصور پرانا نظم گو خواب میں بھی نہیں کر سکتا تھا۔

نئی نظم میں شاعر اپنے تاثر کا اظہار محض مفہوم کے ابلاغ تک ہی محدود نہیں کرتا بلکہ اسے تصویری صورتوں میں پیش کرتا ہے۔ پیکر تراشی پرانی شاعری میں بھی تھی لیکن وہاں اس کا احساس شعوری نہیں تھا جبکہ نیا شاعر شعوری طور پر احساساتی اور تاثراتی اسج پیش کرتا ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنے والی ہے کہ اگر اسج کی شاعری میں شاعر کا احساس اور فکر شامل نہ ہوگی تو وہ دوسرے درجہ کی شاعری ہے۔ نئی نظم میں شاعر نے امیجز (IMAGES) کے ذریعہ لاشعوری کیفیات کا اظہار کیا ہے اس کے ساتھ ہی مکالمہ اور کہانی کے عناصر بھی شامل ہو گئے ہیں۔ منسیر نیازی کی نظم "ایک آسپی ریت" میں شعور اور لاشعور کی کشمکش کو کرداروں کے توسط سے پیش کیا گیا ہے۔ اس پیش کش میں بیک وقت ڈرامہ اور افسانہ کے ساتھ اسج بھی شامل ہو گئے ہیں۔

کافی دیر گزرنے پر بھی جب وہ گھر نہیں آئی

اور باہر کے آسمان پر کالا بادل کڑکا

تو میرا دل ایک نزلے اندیشے سے دھڑکا

لائین کو ہاتھ میں لے کر جب میں باہر نکلا

دردِ ادے کے پاس ہی اک آسپینے مجھ کو ٹوکا

آندھی اور طوفان نے آگے بڑھ کر رستہ روکا

تیز ہوانے روکے کہا تم کہاں چلے ہو بھائی

یہ تو ایسی رات ہے جس میں زہر کی موج چھی ہے
 جی کو ڈرانے والی آواز دل کی فوج چھی ہے

میں نے پاگل پن کی دھن میں مڑا کر بھی نہیں دیکھا
 دل نے تو دیکھے ہیں ایسے لاکھوں کٹھن زلمے
 وہ کیسے ان بھوتوں کی باتوں کو سچا جانے

جونہی اچانک میری نظر کے سامنے بجلی چمکی
 میں نے جیسے خواب میں دیکھا اک خونیں نظارہ
 جس نے میرے دل میں گہرے درد کا بھلا مارا
 خون میں لت پت پڑی ہوئی تھی اک ننگی مہ پاو

پھر گھائل چیمخوں نے مل کر دہشت سی پھیلانی
 رات کے عفرتوں کا لشکر مجھے ڈرانے آیا
 دیکھ نہ سکے والی شکلوں نے جی کو دہلایا

بے بہت ناک چڑیلوں نے ہنس ہنس کر تیر چلائے
 سائیں سائیں کرتی ہوائے خوف کے محل بنائے

سارے تن کا زور لگا کر میں نے اسے بلایا
 یلے _____ یلے کہاں ہو تم، اب جلدی گھر آ جاؤ
 یلے _____ یلے کہاں ہو تم
 یلے _____ یلے کہاں ہو تم

عفر۔ تول نے میری صدا کو اسی طرح دہرایا:

اس نظم میں جو کہانی علامتی انداز میں بیان کی گئی ہے وہ اس سارے دور کا احاطہ کرتی ہے۔ سیاسی اور معاشرتی سطح پر میل کی علامت الگ الگ مغایم رکھتی ہے۔۔۔ اسی طرح آسیب اور ہیبت ناک چڑیلیں بھی الگ الگ سیاق و سباق میں اپنے معنی بدل لیتے ہیں۔ کالی رات کا تعین ہو جائے تو نیا انسان ٹوٹ پھوٹ اور ذہنی انتشار کی زد پر اس لمحہ کا ساتھی محسوس ہوتا ہے جہاں اپنا سایہ بھی آسیب نظر آتا ہے۔

نئی نظم میں کہانی اور ڈرامہ کی شمولیت نے اسے پورے ادب کا حاصل بنا دیا ہے اور یہ اندازہ ہوتا ہے کہ نئی نظم رفتہ رفتہ دوسری اصناف کو بھی گرفت میں لے رہی ہے۔ ایک آسپی رات میں بیک وقت کہانی اور ڈرامہ شامل ہے۔ کردار اور مکالمہ اسے ڈرامائیٹ اور افانوی عنصر نئے علامتی افانہ کے قریب کر دیتا ہے۔ کہانی، ڈرامہ اور ایجک کی ایک اور مثال منسیر نیازی ہی کی نظم صدا البصر آ میں ملتی ہے:

چاروں سمت اندھیرا گھپ اور گھٹا گھنگور

وہ کہتی ہے کون؟

میں کہتا ہوں میں

کھولو یہ بھاری دروازہ

مجھ کو اندر آنے دو

اس کے بعد اک لمبی چپ اور تیز ہوا کا شور

ایک اور کہانی کے استراج کی ایک اور خوبصورت مثال وزیر آغا کی نظم دکھتے ہیں:

تب ہاتھ کی گرفت سے ہر شے نکل گئی

کھپا، منڈیر، شاخ، رزنا، ہوا شجر

اور آسمان پہ نقتہ بادل کا ایک پر

مٹھی خمیف غنچے کی مانند کھل گئی

اور ہاتھ کی گرفت سے ہر شے نکل گئی

کندہ سی باہیں شام کی یکبارگی اٹھیں

اک بیچ تھی کہ کالے پہاڑوں تک گئی

اور شام جیسے رات کے ساگر میں گھل گئی!
 تب رات خوشبوؤں میں نہ سائی ہوئی اٹھی
 نغمے کی گونج سانس کے سرگم میں مل گئی
 گردوں سے چند اوس کی بوندیں ٹپک پڑیں
 ماروں کی ہانپتی ہوئی بار بار ت دھل گئی
 بوڑھی گل میں دھیرے سے چپ خیمہ زن ہوئی
 کھرہ کی آنکھ کیا بجھی، دنیا بدل گئی
 دکھ اوٹ سے کوڑ کے میری طرف بڑھا
 بھگی ہوئی نظر سے مجھے گھورنے لگا



پرانام شاعر اپنی ہر بات منطقی ربط اور حوالے سے بیان کرتا ہے۔ ایک دعویٰ کرنے کے بعد اس کی دلیلی جاتی
 لیکن نئی نظم میں دلیل کا کام قادی پر چھوڑ دیا جاتا ہے۔ نیا نظم گو شخصی طور پر اتنا کرچ کرچ ہے
 کہ اس سے کچھ منطقی بات کی توقع کرنا ہی فضول ہے وہ ٹکڑوں، لہروں اور کڑوں کی شکل میں جس طرح اشیاء کے
 بکھرنے کا مٹا شاکرتا ہے اسے اسی طرح ریزہ ریزہ بیان کر دیتا ہے۔ خارج کے کرب نے ہمیں ذات کے جس بیابان
 میں قید کیا ہے وہاں روشنی کرن کرن آکر ٹپکتی جاتی ہے چنانچہ ہمارے خیالات میں اکائی کی بجائے بکھراؤ کا عمل شدید
 ہے۔ چنانچہ اسے بیان کرنے کے لئے آزاد و ملازمہ خیال کا سہارا لینا پڑتا ہے۔

نئی نظم میں عنوان بھی نظم کے تاثر کے ابلاغ کا امین ہے۔ پرانا نظم گو عنوان کے بارے میں اتنا سنجیدہ نہیں تھا
 کہ وہ پہلے سے طے شدہ عنوان کے تحت نظمیں لکھنے کا عادی تھا۔ چنانچہ عنوان کے نیچے کا سطر اس کے ساتھ زبردستی
 لٹکی ہوئی نظر آتی تھیں لیکن نیا نظم گو اپنے خیال کو عنوان بعد میں دیتا ہے اور اس عنوان کی تلاش میں اسے ایک بار پھر اسی
 کرب سے گزرنا پڑتا ہے جس سے نظم کی تخلیق کے دوران گورا تھا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ نئی نظم میں عنوان بھی تخلیق
 کا لازمی حصہ ہے۔ نئی نظم سے اگر عنوان جدا کر دیا جائے تو اکثر نظم کا تاثر ادھورا رہ جاتا ہے۔ مثال کے طور پر وزیر آغا کی
 نظم 'شام' ہی ایسے ہی ہے اگر اس نظم کا عنوان 'شام' نہ ہو تو یقیناً نظم کا وہ تاثر برقرار نہیں رہتا جو شاعر ہم تک پہنچانا چاہتا

ہے۔ مطلب یہ ہے کہ پرانی نظم کا عنوان بدل بھی دیا جائے تو نظم کے مفہوم اور تاثر میں کوئی نمایاں فرق نہیں پڑتا لیکن نئی نظم میں صورت نہیں کہ یہاں عنوان نظم میں سے اور نئی نظم عنوان میں سے ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔



نئی نظم کے بارے میں بعض لوگوں کا یہ اعتراض کہ اس کا ابلاغ نہیں ہو سکتا بڑا بے معنی سا نظر آتا ہے۔ نئے ادب میں ابلاغ کا لفظ ذرا مختلف معنی کا متقاضی ہے پرانی شاعری میں بوجہ تراکیب، مشکل الفاظ اور ادق تخیلی افکار کی وجہ سے شعر چیتاں کا نمود بن جاتا تھا۔ چنانچہ جب کسی ایسے شعر کی تشریفاتی جاتی اور لغت میں سے مشکل الفاظ کے معنی لکھ دے جاتے تو شعر کا ابلاغ ہو جاتا۔ چنانچہ اس مشقت کا عادی، قاری، جب نئی نظم کی تشریفاتی کی کوشش کرتا ہے تو اسے بالوسی سے دوچار ہونا پڑتا ہے کہ یہاں تو پہلے ہی آسٹن اور عام فہم تراکیب اور الفاظ بنیادی شرط ہیں۔ دوسری بات یہ ہے کہ نئی نظم کا فکری کینوس بہت وسیع ہے نئے نظم گو کا وسیع مشاہدہ ملکی اور غیر ملکی ادب پر گہری نظر، مختلف فلسفوں کا مطالعہ اور بین الاقوامی سطح پر DATE - 75 UP - 76 معلومات اسے معنوی طور پر پیچ دار بنادیتی ہیں۔ اس کی نسبت ہمارا قاری ابھی تک اسی پرانی روایت سے چمٹا ہوا ہے اور نئے کے بارے میں شک و شبہ کا اظہار کرتا رہتا ہے۔ قاری کی ذہنی تربیت پرانے ادب کی روایتوں کے مطابق ہوتی ہے چنانچہ وہ ہر چیز کو اپنی روایتوں کے پس منظر میں دیکھنے کا عادی ہے۔ نیا ادب جب اسے ان روایتوں سے علیحدہ نظر آتا ہے تو وہ فوراً اس کو رد کر دیتا ہے۔ یہ کام ہمارے نقادوں کا ہے کہ وہ قاری کو نئی روایتوں سے ہم آہنگ کرنے کے لئے اس کی نئے سرے سے ذہنی تربیت کریں۔ سارا الیہ یہاں سے جنم لیتا ہے کہ ہمارے نصاب میں ابھی تک نئے ادب سے سوتیلی ماں جیسا سلوک کیا جاتا ہے بلکہ ہمارے اساتذہ جن کا زیادہ تعداد پرانی نسل سے وابستہ ہے۔ سکولوں اور کالجوں میں اپنے طالب علموں کے سامنے نئے ادب کا بیدردی سے مذاق اڑاتے ہیں۔ ان کے اس تضحیک آمیز رویہ کی وجہ سے ہمارے نوجوان نئے ادب کو پڑھنے سے پہلے ہی اس کے بارے میں متغیر ہو جاتے ہیں چنانچہ فارغ التحصیل ہو کر اگر کبھی وہ نیا ادب پڑھ بھی لیں تو ان کا رویہ اس میں سے خامیاں تلاش کرنا ہی رہ جاتا ہے۔

بنیادی طور پر ابلاغ کا مسک ضمنی اور اضافی ہے ایک دور میں جس شاعر کا ابلاغ نہیں ہوتا وہ دوسرے دور والوں کے لئے قابل فہم بن جاتا ہے۔ غائب میراجی اور کئی دوسرے شعرا کی مثالیں موجود ہیں اور پھر یہ بات بھی اپنی جگہ قابل غور ہے کہ اگر کوئی چیز کچھ لوگوں کی سمجھ میں آ جاتی ہے اور کچھ کے نہیں آتی تو چیز پر کیوں اصرار کیا جاتا ہے جن کی سمجھ میں بات

نہیں آتی وہ لوگ یہ کیوں نہیں سوچتے ہیں کہ ممکن ہے ان کے ریسورسز میں کوئی نقص ہو۔ میں تو یہ سمجھتا ہوں کہ کاغذ پر لکھی ہوئی نظم کی سطریں سکتی و جامد ہوتی ہیں۔ پڑھتے ہوئے اگر وہ ہمارے ذہن میں متحرک ہو جائیں اور تاثر دے جائیں تو ابلاغ کا مسئلہ فصول اور بے معنی ہے۔

نئی نظم میں انفرادی رنگ بہت نمایاں ہے۔ پرانا نظم گو فارغ کا ہو ہو ذکر کرنا فنکاری خیال کرتا تھا لیکن خارج کوئی جامد شے نہیں۔ خارج کی دھوپ اُس کی آنکھوں اور دماغ تک تو پہنچی تھی لیکن دل میں اور دوڑتے ہوئے لہو میں شامل نہ تھی نتیجتاً وہ پس منظر کی دھوپ ہی کا ذکر کرتا ہے۔ نئی نظم اس کے پس منظر کا ذکر کرتی ہے جہاں تخلیق کا عمل ہو رہا ہے اور دھند کا چھایا رہتا ہے اس میں اپنی آنکھیں (قاری اور سامع) کو کھولنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ جتنی آنکھیں زیادہ روشن ہوں گی اور ارتکاز فکر ہو گا اتنا ہی جذبہ اور اظہار کا ابلاغ ہو گا۔ اس کی مثال یوں دی جاسکتی ہے کہ پرانا شاعر صبح کا ذکر کرتا تھا تو پرندوں کے چہچہے، قمری کی صدا، بیلوں کی گھنٹیاں، میونسپلٹی کی چھڑکاؤ والی لاری، مسجد کی اذان اور مندر کے بنگلہ جیسی بدیہی علامتوں کا ذکر کر کے ہیں کٹان کٹان صبح تک لے جاتا تھا لیکن اس سارے عمل میں صبح کی اپنی تخلیق کا کوئی ذکر نہ ہوتا تھا کہ صبح یکے رات کے بدلے سے اور سورج کا آمد سے ظہور میں آئی ہے۔ پھر ہلکا ہلکا دھند لگا، پتلی پتلی سفید سی دھند اور زرد کرغزوں کا دھیرے دھیرے اترنا۔ روشنی کا پھیلنا — ظاہر ہے کہ اس قسم کے تخلیقی عمل کا مشاہدہ اور اس کا فنکارانہ اظہار محنت طلب اور جان لیوا عمل ہے۔ پرانے نظم گوؤں کے یہاں یہ عمل نہیں۔ نئی نظم کی خوبی یہ ہے کہ وہ اس عمل کا رد عمل پیش کرتی ہے پرانی نظم سورج کی طرح ہے کہ شدید چمک اس کے اندر جھلکنے میں حائل ہوتی ہے لیکن نئی نظم چاندنی رات کی طرح ہے کہ آنکھیں کھولتے جائیں تو چمکتا ہوا چاند نظر آتا ہے اُس پاس اندھیرا ہے اور ہر شے بلکی روشنی میں نہائی ہوئی ہے ہم چاند کو دیکھتے ہیں اور اس کے تہ داغ داغ کو بھی۔

محبت کا روائی برخورد غلط معیار بھی نے نظم گوؤں کے یہاں مرتج نہیں۔ وہ جذبہ اور تجربہ کا صراحت پر ایمان رکھتا ہے اس کے یہاں مشاہدہ آنکھوں کے شیشوں سے ملکر اکر واپس نہیں جاتا بلکہ آنکھ کے رزق سے اندر در آتا ہے۔ پھر تجربہ اور جذبہ بن کر فن کارانہ خلوص کے ساتھ باہر آتا ہے۔ محض زاویہ بن کر نہیں بلکہ مکمل

اور گھٹی ہوئی شکل میں۔

آخر میں، میں آنا اور کہنا چاہتا ہوں کہ یہ بات ذہن میں رکھنا چاہیے کہ نئی نظم رکابی میں رکھی ہوئی کوئی چیز نہیں جسے نظم گو پیش کر رہا ہے بلکہ وہ رکابی کے سینہ پر کھڑا ہوا ایسا نقش ہے جسے جاننے اور سمجھنے کے لئے رکابی کو ہاتھ میں لینا ضروری ہے۔

نظم اور نثر کا فرق

جمیل ملک

یہ استدلال کہ نثر کے مقابلے میں نظم انسان کا اولین ذریعہ اظہار رہا ہے قرین قیاس معلوم نہیں ہوتا اس میں شک نہیں کہ تخلیق کائنات اور مہبوط آدم کے پس نظر اور پیش نظر میں کار فرما سلاسل شاعرانہ ہے۔ یہ کائنات نیکاراہل کے ذہن کا ایک شہ پارہ ہی تو ہے جہاں روز آفرینش سے اب تک تضاد میں تطابق اور کثرت میں وحدت کی جلوہ سازیاں رنگارنگ مظاہر کا رہ چکی ہیں۔ انسان کو درطہ حیرت میں ڈال دیتی ہے اس حیرت خانہ امر و زوہد و فردا میں خدا انسان اور زمین کی تثلیث کے مابین ہمیشہ کی کشمکش اور تصادم کی ہزار گونہ صورتیں پیدا ہوتی رہی ہیں۔ اس آفرینش کے انتہائی شدید لمحوں میں جب خدا انسان سے مخاطب ہوا ہے تو الہامی کتابوں میں اس کی زبان شاعرانہ لہجے سے مائل ہو گئی ہے۔ شدت جذبات سے مغلوب ہو کر جب انسان پکار اٹھا ہے تو اس کی روح کا نغمہ 'رقص' لے 'سرنال' کے مراحل سے گزرتا ہوا اور ان شاعری کے تابع ہوتا چلا گیا ہے قوت نغمہ کی حدت سے جب زمین کا یہ شوق ہو گیا ہے تو نظروں کے سامنے جنگل کھیت اور گلزار دہک اٹھے ہیں جن کا حسن شاعری کی آبر و اور شاعر کے سینے کا زور بن گیا ہے۔ بایں ہمہ یہ سمجھ لینا کہ انسان ابتدا میں ہمیشہ شاعری کی زبان ہی میں گفتگو کرتا ہو گا قابل یقین معلوم نہیں ہوتا۔ بات یہ ہے کہ شاعری داخلی تموجات اور موجات کے بے ساختہ اظہار کا نام ہے۔ ارتقائے انسانی کے ابتدائی سفر میں تحقیق و تجسس 'رنج و نشاط اور خوف و حیرت کے ہزاروں مراحل گئے ہوں گے جہاں انسان از خود رنہ ہو کر شاعرانہ اسلوب بیان میں اپنی ذات اور اپنی ذات کے واسطے سے کائنات سے مخاطب ہو گیا ہو گا۔ لیکن نظم انسان کا اولین ذریعہ اظہار ہے کے مفروضے سے تو یہ غلط فہمی پیدا ہو جاتی ہے جیسے انسان ابتدا میں ہر بات شاعرانہ انداز ہی سے کرتا ہو گا اور نثر سے اس کا علاوہ اور تعلق بہت بعد کی چیز ہے حالانکہ سب جانتے ہیں کہ شاعرانہ اظہار تو خارجی اور داخلی حرکت کے باہمی تصادم کے بطن سے جنم لیتا ہے اور شاعرانہ تخلیق شدت احساس اور قدرت بیان کے بغیر ممکن ہی نہیں پھر یہ بھی حقیقت ہے کہ انسان ہمہ وقت شدت احساس سے مغلوب نہیں رہتا اگر ایسا ممکن ہوتا تو انسان نے ماضی سے حال تک سولے شاعری کے اندک کچھ کیا ہی نہ ہوتا۔ شاعرانہ اظہار کا لہجہ انسان کے تابع نہیں بلکہ فنکار خود ہمیشہ اس تخلیقی لمحے سے حرکت و حرارت حاصل کر کے

فن کی رگوں میں ابدیت کا خون دوڑتا رہتا ہے۔ جیسا تخلیقی لمحے کی تند و سبک سیر و شاعر کے زندگیوں کو چھو کر گزر جاتی ہے تو اس کے بعد وہ پھر ایک عام فرد کے قالب میں ڈھل جاتا ہے اور اسی طرح نثری انداز اور رد و مزہ میں اپنے ہم صیقل سے باتیں کرتا ہے۔ یہی حال عبد آفرینش کے انسان کا بھی ہوگا۔ عام زندگی اور ناہل حالات میں وہ بول چال کے نثری سلجھے ہی استعمال میں لانا ہوگا۔ یہی طریقہ کار قدرتی بھی ہوگا اور مافی الصمیمہ کے اظہار کے لئے آسان بھی۔

در اصل نظم یا شاعری کو اولین ذریعہ اظہار مان لینے کی غلط فہمی اس لئے پیدا ہوئی کہ شاعری کی زبان الہامی و شریعتی تخیل اور احتقار پر مبنی تھی۔ یہ آواز خدا، انسان اور دھرتی کے دل کی آواز تھی۔ اس لئے سب نے چاہا کہ یہ آواز نثر کی دست برد سے محفوظ رہے نتیجہ شاعری کی آواز کو پتوں، کتبوں، ناریں اور مقدس صحیفوں اور لوحِ دل پر رقم کر کے محفوظ کر لیا گیا۔ اس کے برعکس معاشرتی زندگی میں اپنی اناریت کے باوجود رد و مزہ کے نثری اسالیب بیان کو رسم الخط کی الجھٹلی اور تحسیری رکاوٹوں کی وجہ سے محفوظ نہ کیا جاسکا۔ اس اعتبار سے دیکھیں تو ابتدائی سے نظم اور نثر اسلوب بیان کے لحاظ سے الگ الگ راہوں پر گامزن رہے ہیں۔ پھر بھی چونکہ نظم اور نثر دونوں انسان ہی کے پیرایہ ملتے اظہار ہیں۔ اس لئے شریعت ہی سے انسان کو ان دونوں کے درمیان ایک قدر مشترک کی حیثیت سے حاصل رہی ہے۔ ابتدائی آفرینش سے آج تک انسان اپنی اپنی سطح پر نظم و نثر دونوں ہی سے کام لیتا رہا ہے۔ دونوں ہی کو انسان کی شخصیت کے اظہار کے دو زاویوں یا دو اسالیب کا نام دیا جاسکتا ہے۔

شاعرانہ اسلوب کی بنیادیں داخلی توانائی اور جذبے کی شدت کے ساتھ ساتھ موزنی طبع پر بھی استوار ہوتی ہیں ہر چند شاعرانہ جذبے کا اظہار شریعت ہی سے آزاد اور موزونیت کا متقاضی رہتا ہے تاہم ادل ادل شاعری کے لئے مجبور اور اذنان کے بندھے ہوئے اصول اور کتے نہیں تھے۔ آسمانی صحیفوں تک سے یہ بات مترشح ہے کہ ننگی اور روانی کے باوجود یہ آیات اور ابیات مخصوص اذنان اور مجبور کے محنت سے پابند نہیں۔ ہوا میں کر انسان خود اپنے بساختہ پن سے اتنا مسحور ہوتا چلا گیا کہ اس کیفیت کو پابند بننے کرنے کے لئے اس نے دھڑکنے والے 'سر'، 'آل'، 'لفظ'، 'تشبیہ'، 'استعارہ'، 'رمز' اور علامت کو آہستہ آہستہ بیکار کر کے ان پر ابدیت کی مہر لگا دی اور اسے دلستان شاعری کا نام دے دیا۔ اس الجوان سخن کی بنیادوں کو پختہ تر اور زردیام کو مستقر و عمیز کرنے کے لئے فن شاعری کو مختلف و متنوع مجبور اور اذنان میں منقسم کر دیا گیا۔ شاعرانہ طبائی اور قدرتِ فنی نے جن جن اپنے جوہر دکھائے انسانی شخصیت کے ہزار گونہ پہلو تو یہ خواصان سخن کے قالب میں ڈھل کر اپنی اپنی بہار دکھانے لگے اس سلسلے طریقہ کار سے صاف ظاہر ہے کہ شاعرانہ عمل میں بساختہ پن کے ساتھ ساتھ انسان کی شعوری کوشش کا عنصر بھی شامل ہوتا چلا گیا۔ اس سے فائدہ یہ ہوا کہ شاعری کو ایک مکتب فن کی حیثیت ہی سے نہیں بلکہ دوبارہ جمالیات کے مکتبِ علم کے

ملہ پر بھی تسلیم کر لیا گیا لیکن نقصان یہ ہوا کہ انسان کی انسانی معصومیت اور اس کا بے لوث اظہار کھلیوں اور قلعوں کے
حصاروں میں محبوس ہوتا چلا گیا! اور کئی صورتوں میں جذبے پر شعلہ کی گرفت مضبوط سے مضبوط تر ہوتی چلی گئی جس کی وجہ سے
اپنی انفرادیت کے باوجود شاعری کے باطنی اور ظاہری محاسن کو ضعف پہنچا۔ جالی کے کلام کا ایک حصہ اگرچہ مکتب سخن کی مہارت
کو پورا کرتا ہے لیکن ہمیں وہ داخلی توانائی نہیں جو شاعر کو از خود رنگی ادبے ساتھ ہیں کا جو ہر خطا کرتا ہے کئی مقامات
پر جب اقبال اپنے آپ کو شاعر کہنے سے اجتناب کرتا ہے تو اسے محض کسر نفی کہہ کر ٹال دینے سے بات طے نہیں ہو جاتی دراصل
اقبال معیار شاعری اور اس کے داخلی اور خارجی محاسن کا خوب خوب ادراک رکھتا تھا اور جب اسے احساس ہوتا ہے کہ
میری شاعری کے رگ دریشہ میں خون جگر کی آمیزش سے زیادہ نمک کی جولاہی کا سمند ٹھاٹھیں ملانے لگا ہے تو وہ صاف
اعتراف کر لیتا تھا۔ ع

میری تولد پریشاں کو شاعری نہ سمجھ

اگرچہ باری النظر میں نظم نظم ہے اور مثنوی لیکن آج ہیئت کے اس فرق کو شدت کے ساتھ معنویت کے فرق پر بھی
معمول کرنا انتہا پسندی کا مظہر ہو گا۔ بات یہ ہے کہ انسان نے فن شاعری کو اوزان اور بحر کے تابع کر کے اس کی حدود
تو معین کر دی ہیں بلکہ صوت و رنگ کے آمیزے سے اسکی شبیہ کے نقش و نگار بھی اظہار دیے ہیں لیکن اس کا یہ
مطلب نہیں کہ شاعری کچھ بندھے ہوئے فارمولوں کے زیر نگیں ہو کر رہ گئی ہے۔ شاعری جذبے کے بے لاگ اندھا الفیاد اظہار
کا نام ہے اور نہ تو انسان کی شخصیت اور گرد و پیش کا بے کم و کاست اظہار کہا جاسکتا ہے اگر تھوڑی دیر کے لئے اپنے دل
یاغ کو نظم و نثر کے مردجہ کھلیں اور قاعدوں سے الگ کر کے اور خود عمدہ آفرینش کے انسان کے ساتھ مہکلاں ہو کر دیکھیں تو
اس نتیجے پر پہنچنا آسان ہو جاتا ہے کہ وزن اور بحر کی پابند شاعری بھی اگر جذبے سے ماری ہے تو وہ نثر کہلائے گی کیونکہ نثر
تو محض الفاظ کی باہمی ترتیب اور انسان کی شخصیت کے سیدھے سادے اظہار کا ذریعہ ہے۔ نثر میں جذبے کا پوند لگانا
کوفی حریفی نہیں لیکن جسے ہم عرف عام میں نثر کہتے ہیں اگر جذبے سے ملبو ہو کر شخصیت کے عمیق ترین گوشوں کی آمیزہ دار بن
گئی ہو تو ایسی نثر کو بلاشبہ شاعری کہا جاسکتا ہے۔ اپنی مثنوی میں مولانا محمد حسین آزاد اور مولانا صلاح الدین احمد نثر میں بھی
شاعری کیا کرتے تھے۔

یہاں یہ سوال اٹھایا جاسکتا ہے کہ نثر میں شاعری کرنے کی بجائے کیا یہ بہتر نہیں کہ شاعری ہی کو ذریعہ اظہار بنایا جائے
اسی طرح جذبے سے ملبو شعر کہنے کی بجائے کیا یہ روش مستحسن نہیں کہ نثر میں اپنی صلاحیتوں کو بروئے کار لایا جائے۔ بات یہ ہے کہ
شعر و ادب کی دنیا میں منصوبہ بندی سے لیا ابھارت تخلیقی صلاحیتوں کے سوتے خشک پھلتے ہیں اس لئے کسی شاعر یا ادیب پر اس طرح

کا حکم لگانا تو واجب ہے اور نہ صرف جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے نظم و نثر کے درمیان انسان ایک قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے نظم و نثر دونوں ہی سے انسان کی فکری اور معنوی ضرورتوں کا معنوی اور فادوی اظہار ہوتا رہتا ہے جس طرح کائنات انتشار اور توازن، نرمی اور صلابت، سکون اور عمل، جمال اور جلال، روحانیت اور فانیات، داخلیت اور خارجیت، تضاد اور تقابلی کی آویزش ہم سے عبارت ہے۔ اسی طرح طبیعی حیات بھی اور علمی طبع پر انسان میں بھی ان تمام عوامل کی کار فرمائی جاری و ساری ہوتی ہے جو انسان کی نثری اور شاعرانہ صلاحیتوں پر تائید کرنے کا کام کرتا ہے اور اس کو اظہار و ابلاغ کی صورت اور پوئلکوں و صورتوں سے آلاک کر دیتی ہے۔ شاعر یا ادیب بھی کائنات اور انسان ہی کے جلی، اکسائی اور ارتقائی مراحل اور مسائل کا آئینہ دار ہوتا ہے فرق یہ ہے کہ ایک عام انسان جب غم کو پہچانتے کی سعی کرتا ہے تو ایک ادیب کے ہاں اسکی یہی کوشش مشاہدہ حق کی گفتگو بن جاتی ہے اور ایک شاعر کے ہاں یہی مضمون باد و ساغر کی آہٹ سے غمت اور بلاغت کا حامل ہو جاتا ہے بات ایک ہی ہے فقط ظرف و جہول کا ہے ایک عام آدمی کی گفتگو میں وہ استدلال و توازن نہیں رہتا جو ایک ادیب یا شاعر نگار کا خاصہ ہے اور ایک ادیب کی تحریر میں وہ تہذیبی پہلو داری اور جامعیت نہیں ہوتی جو ایک شاعر کا ہے۔ ارتقائی مسائل طے کرتے ہوئے انسان نے یہ درجہ بندی اپنی سہولت کے لئے کی ہے اور بعض خصائص کی بنا پر شعر اور نثر کے مکاتیب کو الگ الگ کر دیا ہے لیکن اپنی نہاد اور بنیاد کے لحاظ سے دونوں کا تعلق انسان کی داخلی اور خارجی زندگی سے قائم و دائم ہے اور جس طرح انسان کے داخلی حیاتیات اور خارجی موثرات کو ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا بلکہ دونوں ہی کے ارتباط و آویزش سے انسان اور کائنات کے سینے میں ارتقار کی دھڑکنیں موجزن ہیں۔ اسی طرح شعر اور نثر بھی فطرت انسانی کے اظہار کے دو تعلق سے ہیں جن کے سوتے اسکی ذات سے پھوٹتے ہیں اور کائنات کو سیراب کرتے ہیں اور پھر کائنات کی ند خیزی و شادابی کو اپنی ذات میں جذب کر لیتے ہیں جس طرح سبب اور نتیجے ذات اور کائنات کو ایک دوسرے سے جدا نہیں کیا جاسکتا اسی طرح نظم و نثر کے تعلق کو بھی اپنے ماحذ و ماسن سے ہمیشہ کے لئے الگ کر دینا ناممکن ہے بعض خصائص کی وجہ سے ادب انہام و تقسیم کے لئے نظم و نثر میں درجہ بندی اور تخصیص تو ممکن ہے لیکن نظم و نثر کے یہی فرق کو جواز بنا کر یہ حکم لگانا کہ نثر میں شعریت کمزور ہے اور شاعری میں نثری انداز یعنی سادگی اور سلاست کا رجحان غیر شاعرانہ طرز عمل ہے نظم اور نثر کو مکہ بند خانوں میں بانٹنے کے مترادف ہے جس کی وجہ سے شعر اور نثر کے درمیان خلقی اور ابدی رابطے کی تضاد و دشمنی محض چیتان اور نثر نگاری صرف افادہ پرستی تک محدود ہو سکتی ہے اس طرز استلال کا مطلب یہ نہیں کہ شعر ایک دم شاعری میں نثر کا پویند لگنے کی روش اپنائیں اور نثر نگار اپنی تحریروں کو شعریت کے عطر سے سیراب کر لیں۔ اس طرح کی منصوبہ بندی ادب و شعر کے حق میں ضرر ہے لیکن اس امر سے انکار مشکل ہے کہ شاعر ادیب شعر اور نثر کے درمیان حد فاصل کے باوجود لا شعوری طور پر تا بقدر اور تا بقصد طبعیت شعر اور نثر کے درمیان فاصلوں کو کم کرتے رہے ہیں۔ انگریزی میں BALLAD نثری میں شاعری مولانا

روم اردو میں سدس حالی اور سیر کے متعدد اشار اپنی تمام تر سلاست، رعانی، براہ راست نثری اور بیانیہ انداز کے علی الرغم شعری کے پیلے پر بھی پورا اثر نے کا ثبوت فراہم کر دیتے ہیں۔ اسی طرح مختلف زبانوں کی شاعری نے پابند نظم سے نظم معراہ نظم آزاد کی طریت جو قدم بٹھائے ہیں انہیں بھی شاعری کی رعایتی زنجیروں کو توڑنے اور بات کو چھوٹے بڑے ٹکڑوں میں تقسیم کر کے نثر سے قریب تر لانے کی ایک لاشعوری کوشش قرار دیا جاسکتا ہے نظم کو پنگل سے آزاد کرنے کی سعی بھی اس سلسلے کی ایک کڑی سے اسی طرح سرسید اور حالی کی مدلوک اور افادہ پسند نثر کے ساتھ ساتھ شبلی، یلدرم، آزاد، نیار اور صلاح الدین احمد وغیرہم کی رنگین دسریز نثر کے نمونے بھی ملے ہیں۔ ایسی شاعرانہ نثر کی وجہ سے اردو کے نثری اسالیب میں خوشگوار اضافے ہوئے ہیں۔ جو بلاشبہ ربح شاعری سے انسان کی نسبت دیرینہ کے مروجہ منت، میں غرض نظم و نثر میں رد و قبول کا عمل شروع ہی سے جاری رہا ہے جس سے اسالیب انسانی کے اتنا وسیع سے وسیع تر ہوتے رہے ہیں۔

دراصل نظم و نثر کی یگانگت اور مغایرت کی بحث کرتے ہوئے یہ امر پیش نظر رکھنا ضروری ہے کہ آیا بات تخلیقی ادب کی ہو رہی ہے یا میکانیکی ادب کی اگر نظم و نثر کو تخلیقی ادب کے زمرے میں شامل کر کے بات کو نتیجہ خیز بنانا مقصود ہوگا تو پھر نظم و نثر کے مفہام کو سمجھنا چند مشکل نہیں رہے گا۔ لیکن اگر غلطی سے میکانیکی ادب اور تخلیقی ادب کو ایک ہی صفت میں جگہ دے دی جائے گی تو المصنوع پیدا ہوتی چلی جائے گی۔ بد قسمتی سے ہمارے ہاں اس افراط و تفریط سے نکلنے کی مضبوط اور شعوری کوشش ہی نہیں کی گئی جس سے یہ سلسلہ پیچیدہ مروجہ صورت اختیار کرنا چلا گیا۔ شاعری کے بارے میں تو یہ بات تسلیم شدہ ہے کہ شاعری نام ہی جذبے کی تجسیم کہ ہے اور یہ کہ شاعری میں عقل و خرد کی گھتیاں بھی جذبات کی زبان ہی کے واسطے سے سمجھائی جاتی ہیں۔ اسلئے شاعری خواہ سہل مستحق میں ہو یا سوز و غلام سے مزین پیر حال تخلیق کہلائے گی۔ رہا ادبی نثر کا معاملہ تو یہاں بھی یہ بات صاف ہے کہ شاعر کی طرح ناول نگار، افسانہ نگار، ڈرامہ نگار، انشائیہ نویس حتیٰ کہ نقاد بھی اپنے آپ کو تخلیقی فن کار ہی سمجھتا ہے اور ہر ادیب اس طریق فکر میں حق بجانب بھی ہے۔ وجہ یہ ہے کہ شاعری کی طرح نثری ادب بھی تخلیقی ادب کا ایک قابل قدر حصہ ہوتا ہے۔ شعری ادب اور نثری ادب کے انہدات میں فرق صرف اصناف، ان کے مدیوں اور سطحوں کا ہے۔ ایک جذبہ شعر کے اختصار اور جامعیت کے سانچے میں ڈھل کر مجسم "دل" بن جاتا ہے لیکن یہی تجربہ کسی صنف نثر کے وسیع میدان میں "مدیا" کی طرح بہ نکلتا ہے نظم ہو یا نثر اگر تخلیقی ادب کا مہر و پیش ہے تو شاعر اور ادیب دونوں کا کو یہ منزل جذبے کی شدت، تجربے کی سچائی، حسن کلام اور قدرت بیان کی بدولت سر کرنا ہوگی ناول نگار کے لئے منظر نگاری اور بیرون بینی، افسانہ نگار کے لئے کرداروں کی نفسیاتی تحلیل اور دونوں ہی ڈرامہ نگار کے لئے خود کلامی اور وقت کی تجسیم، انشائیہ نگار کے لئے لطائف اور تہہ تاری اور نقاد کے لئے شدت نگاہی اور غیر جانبداری ایسی چیزیں ہیں جو ادبی نثر کو تخلیق کا درجہ دے دیتی ہیں اور اسے معنوی طور پر شاعری کے قریب لے آتی ہیں اس نادیے

سے بھی یہ بات ثابت ہے کہ تقاضائے بشریت اور اصل فطرت کے عین مطابق نظم و نثر کے سانچے ایسی رد و بدل اور ارتقاء کے
 ساتھ ساتھ معنویت کے اعتبار سے بھی ایک دوسرے اثر قبول کرتے ہیں البتہ تخلیقی ادب کو میکائیکی ادب کے رد و بدل رکھ کر
 دیکھنے سے نظم اور نثر کے درمیان ایک ذاتی اور حقیقی امتیاز نظر آجاتا ہے میکائیکی ادب میں جہاں شاعری منصوبہ بندی یا کسی
 فوری یا سنگامی ضرورت کے تحت کی جاتی ہے وہاں نثر بھی صرف خیالات اور معلومات کی ترسیل اور افادہ پسندی کے نقطہ
 نظری سے لکھی جاتی ہے ظاہر ہے کہ ایسی شاعری بھی جذبے سے محروم ہوتی ہے اور نثر میں بھی کوئی تخلیقی اثر نہیں ہوتا اس طرح
 کی شاعری کو محض مجبور اور اذعان کی پابندی کی وجہ سے رمان شاعری کا نام دے دیا جاتا ہے ورنہ اس میکائیکی نظم و نثر میں معنوی طور
 پر چیزیں فرق نہیں ہوتا ہیں وجہ ہے کہ بے اثر شاعری اور معلوماتی نثر کو کبھی بھی تخلیقی ادب یا ادب عالیہ کا منصب حاصل نہیں ہو سکتا
 لیکن بھی کہا جاسکتا ہے کہ عہد آفرینش کے انسان کے پاس تخلیقی صلاحیتوں کی فراوانی تھی کیونکہ خدا کائنات اور زمین سے
 اس کا رشتہ براہ راست اور روحانی سطح پر قائم تھا اسی لئے عہد قدیم کے انسان یا فنکار کا رویہ نظم و نثر دونوں ہی کے سلسلے میں
 شاعرانہ تھا اور ان میں کوئی خاص حد امتیاز بھی موجود نہیں تھی زیادہ سے زیادہ مذمرہ کی گفتگو یا کاروبار زندگی کے اسباب
 کو افادی نثر کا مقام دیا جاسکتا تھا جوں جوں انسان نے ارتقاء کی طرف قدم بڑھائے تو توں نظم و نثر کے سانچے اپنے تخلیقی
 مہندسے غیر محسوس طور پر دور ہوتے چلے گئے آہستہ آہستہ داخلی اور روحانی زندگی کے رد و بدل ہونے اور سائنسی اور میکائیکی
 اقدار کے فروغ و امتداد سے افادی نثر کو تو مجزیہ و تحلیل کا فریضہ ادا کرنا ہی تھا شاعری بھی اس رجحان سے متاثر ہوئے بغیر
 نذر کی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تخلیقی ادب کے ساتھ ساتھ میکائیکی ادب نے بھی فن کے چمن زاروں میں راہ پالی اور نظم و نثر کے صفات
 شفاف و شرمیل کو گدھا کر دیا۔

آزاد نظم سے نثری نظم تک

روبینہ ترین

پروفیسر ڈاکٹر ہیڈ (WHITE HEAD) نے کہہ ہے کہ

”ہر تجربہ یاد دہ اپنی ساخت خود لے کر آتا ہے“

چنانچہ اس کے خیال کے مطابق ہیئت شعر میں جس قدر مختلف اصناف سخن وضع ہوئی ہیں وہ مختلف واردات، مختلف تجربات اور مختلف موضوعات کے اظہار کا ذریعہ ہیں گویا کوئی بھی صفت شعر شاعر کے تجربے کے اظہار کا وسیلہ ہوتی ہے اور اسی چوکھٹے میں اسیر ہو کر کوئی تجربہ ہفت رنگ بنتا ہے۔

اگر ڈاکٹر ہیڈ کی یہ بات درست ہے تو یہ حقیقت بھی اپنی جگہ مسلم ہے کہ واردہ اور تجربہ بھی ہر دور اور ہر زمانے میں بدلتا رہتا ہے۔ ہر تجربہ اپنے ماحول کی پیداوار ہوتا ہے۔ پرانی اصناف اپنے عہد میں اس لئے مقبول رہیں کہ وہ اپنے دور کے شعور کا ایک حصہ تھیں۔ اس دور کا شعور محدود تھا۔ رسل و رسائل کی کمی کی وجہ سے ذہنی افق محدود تھے۔ شاعری زیادہ تر ذہنی دردش کا ذریعہ سمجھی جاتی تھی۔ اگر کوئی شعر کو سخن کا پردہ بھی بنانا تھا تو فنی موٹکائیوں سے مزین اور مرتب ہو کر۔

آج کے انسان نے آزادی سے سوچنا شروع کیا تو ایسی اصناف وجود میں آئیں جو پابند سلاسل نہ رہیں۔ قافیہ بولیف، عروض، اوزان اور صنائع بدائع کی خشک زنجیریں اتار پھینکی گئیں۔ قدیم زمانے میں کامیابی کا معیار فارسی کی حسین ترکیبیں، قوانی کا ترنم، عربی و اوزان کی اسادی تسلیم ہوتا تھا اور نئے دور میں کامیابی کی صفات تجربے کی انفرادیت، جذبے کا توانا، تخیل کی جدت، منفرد طرز احساس اور ایک خاص قسم کا باطنی آہنگ دیتا ہے۔

قدیم مزاج اصناف کی تبدیلی کا احساس اس وقت شدید ہوا جب ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی نے برصغیر میں ایک نئے شعور اور ادراک کو جنم دیا۔ بیرونی نظریات کی بیخار نے یہاں کے ذہن کو متاثر کیا۔ جاگیرداری نظام میں شکاف پیدا ہوا۔ صنعتی نظام پھیلنے لگا۔ طبقاتی شعور عام ہوا۔ پھر آئن سٹائن کے نظریہ اضافیت، ٹارگن کے نظریہ ارتقار، فرائڈ کی

تخلیل نفسی اور جذباتی مادیت کے نظریات نے قدیم فکری نظام کو متاثر کیا۔ دو عالمی جنگوں نے اقتصادی اقدار کے حوالے سے زندگی کی دیگر اقدار کا تعین کرنے کا ایک نیا شعور دیا۔

ردالبط اور رشتوں کی نوعیت تبدیل ہوئی تو سوشل کا نظام بدلا۔ عمل اور رد عمل کا سلسلہ شروع ہوا۔ زندگی کا چلن بدلا تو ادب نے بھی اپنی راہیں بدل لیں۔ ادب کی تحریکوں نے عالمی سطح پر اپنا رنگ مہیا کیا۔ وجودیت کی تحریک، علامیت کی تحریک، نیچرلزم، میوینزم، رادوازم، ریلیزم اور زہانے کیا کیا تحریکیں وجود میں آئیں جنہوں نے نہ صرف کسی ایک علاقے کے ادیبوں کو متاثر کیا بلکہ پوری دنیا کے فنکاروں کو مستوح اور اظہار کے نئے نئے پہلے اور سانچے عطا کئے۔ اب غزل، قصیدے، مرثیے، رباعی اور شہر آشوب کے پہلے ناکافی سمجھے جانے لگے۔ نئے وسیلہ اظہار کی ضرورت محسوس ہوئی اور اس طرح ردایف قافیہ کی پابندی سے آزاد نظم وجود میں آئی اس کی ابتدا نظم غیر مقفیٰ اور غیر معریٰ سے ہوئی اور اس کی انتہا نظم منشور یا نثری نظم پر ہوئی۔

آزاد نظم محض ہیت میں ایک نئی ہیت کا اضافہ نہیں بلکہ اپنی جگہ ایک مخصوص پیرایہ سخن ہے یہ ایک نیاز ہے اور نئے رویے کے پیرایہ اظہار کا نام ہے۔ آزاد نظم میں وزن کا تصور اتنا ہے کہ وزن کے بنیادی ارکان کو اپنی مرضی سے کم یا زیادہ کیا جاتا ہے۔ مصرعوں کی لمبائی انہی ارکان کی تکرار کی بدولت ہے۔ رہا قافیہ تو اس کی ضرورت نہیں ہوتی لیون بھی ردایف اور قافیہ کی زنجیریں جالی نے کاٹ دی تھیں۔

آزاد نظم کے نوٹے صحیفوں کے علاوہ ٹیکسپیر کے ڈراموں میں نظر آتے ہیں کیونکہ اس نے بلیک ورس (BLANK VERSE) کا استعمال کیا اور وہی نظم آزاد کا پہلا تجربہ عبدالحلیم شرر نے کیا۔ ان کے بعد عظمت اللہ خان، اسماعیل میرٹھی نے اس ہیت کو برتا لیکن آزاد نظم کے وسیع تجربے، میراجی، ن م راشد، وزیر آغا، تصدق حسین خالد، مجید امجد، یوسف ظفر، مختار صدیقی کے یہاں نظر آتے ہیں۔

عجیب اتفاق ہے کہ ہمارے یہاں عروسی پابندیوں سے ہٹ کر نظم کہنے کا رجحان پیدا ہوا تو سب سے پہلے نظم آزاد اور نظم معریٰ سامنے آئی اور بعد میں نثری نظم۔ لیکن فرانس میں نثری نظم پہلے وجود میں آئی اور اس کے اندر سے آزاد نظم نے جنم لیا۔ اس لحاظ سے تاریخی طور پر نثری نظم زیادہ قدیم ہے اور شعری ہیت سے بغاوت کا پہلا قدم نثری نظم کی صورت میں اٹھایا گیا تھا۔ یوں اردو میں شبلی، آزاد، مہدی افادی، سجاد انصاری، قاضی عبدالغفار نیاز، فتح پوری اور سجاد حیدر یلدرم کی تحریریں ایک خاص شاعرانہ اور رد مالوی التزام کی حامل تھیں اور دوسرے اس آہنگ کی طرف لے جا رہی تھیں جیسے شعری آہنگ کہا جاسکتا ہے۔

نثری نظم ایسی نظم ہوتی ہے جس میں نظم کی ساری خوبیاں موجود ہوں سوائے اس کے کہ اسے تحریر یا ترتیب نثر کی طرح دیا جائے گویا نثری نظم کی بنیادی شرط یہ ہے کہ اسے نثر کی طرح لکھا جائے۔ "A READER'S GUIDE - OF LITERARY TERMS" میں اس کی تعریف یوں کی گئی ہے۔

"ایک مختصر تذکرہ جسے نثر کی طرح مرتب کیا گیا ہو لیکن جس میں شاعری کے عناصر پائے جاتے ہوں یعنی محتاط طریقے سے دھن کیا سہا آہنگ، حسن اصوات، قافیہ آرائش، اظہار، علامتیں تصویریں، تشبیہیں اور استعارے۔"

ایک انگریز نقاد نے نثری نظم کا دوسری اصناف سے موازنہ کرتے ہوئے کہا ہے کہ نثری نظم شاعرانہ نظم سے یوں مختلف ہے کہ یہ مختصر اور مرتب ہوتی ہے آزاد نظم سے یوں مختلف ہوتی ہے کہ مصرعے ٹوٹتے نہیں۔ نثر پارے سے یوں مختلف ہے کہ اس میں ٹوٹاں زیادہ واضح آہنگ ہوتا ہے نیز غنائی اثرات، تصویر آفرینی اور اظہار کی قوت بھی زیادہ ہوتی ہے۔

بعض لوگوں نے نثری نظم اور ادبی نثر کو ملانے کی کوشش کی ہے لیکن یہ بات صحیح نہیں ہے۔ ادبی نثر لکھنے والا اپنے خوبصورت الفاظ میں خوبصورت خیال پیش کرتا ہے اس کی توجہ الفاظ کے حسن اور معنی کی خوبی کی طرف یکساں ملحد سے ہوتی ہے اس حسن کاری سے ادبی نثر کا آہنگ ہوتا ہے لیکن نثری شاعری خوبصورت الفاظ میں خوبصورت بات کہتا نہیں۔ نثری شاعری تخلیق کرنے والے کا بنیادی کام جو نثری شاعری کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ اظہار کے لئے استعارہ، امیج اور علامت کا سہارا لیتا ہے۔ الفاظ کے مفہام میں تصرف کرتا ہے ادبی نثر اور نثری نظم کے آہنگ میں بھی فرق ہوتا ہے۔ نثری شاعری کا صرف داخلی آہنگ ہوتا ہے عروضی آہنگ نہیں۔

نثری نظم نے فرانس میں جیم لیا بادیئر، میلارے، رالو، رلے وغیرہ کی نثری شاعری بہت مقبول ہے۔ اردو میں افتخار جالب، مبارک احمد، محمد امین، سعادت سعید، ہیم جوہری، اصغر ندیم سید اور عبدالرشید ایسے نام ہیں جنہوں نے نثری نظمیں لکھی ہیں۔ عبدالرشید کے تو نثری نظم پر تین مجموعے شائع ہو چکے ہیں۔

اس قسم کی شاعری پر بڑی لے دے ہوتی ہے بہت کے علاوہ ابلاغ کے مسئلے کو زیر بحث لایا گیا ہے کیونکہ عام طور پر نثری نظم لوگوں کی سمجھ میں بہت کم آتی ہے اور اسی وجہ سے یہ عام لوگوں میں مقبول نہیں ہو سکی دراصل شعر میں ابلاغ کا مسئلہ آج کا نہیں زمانہ قدیم سے ہے۔ لوگوں نے جب غالب سے یہ کہا تھا کہ

"اپنا لکھا وہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے"

تو دراصل بات وہی ابلاغ کی تھی۔ اس پر پہلے تو غالب نے مشکل پسندی کی روش کو ترک کرنے سے انکار کیا لیکن بعد

میں ان کی طبیعت سادہ اور آسان ابداع کی طرف خود بخود مائل ہو گئی۔ حاصل ادب ان کے لئے حقیقت سے زیادہ احتقائے حقیقت کا تقاضا کرتا ہے۔ اقبال کا یہ مصرعہ اسی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔

برہنہ حرفِ نغمہ کمالِ گویائی است

ہر دور میں ابلاغ کا مسئلہ وجہ نزع بناتا ہے کچھ لوگوں کا یہ خیال ہے کہ فنکار کا کام محض اظہار کرنا ہے ابلاغ اس کا مسئلہ نہیں لیکن ظاہر ہے کہ جب کوئی فن پارہ اپنی ہیئت کے ساتھ قاری یا ناظر کے سامنے جاتا ہے تو اس کا مقصد تقسیم ہوتا ہے اور تقسیم اسی وقت ممکن ہے جب اس میں اظہار کی تکمیل کے ساتھ ساتھ ابلاغ کی خوبی بھی موجود ہو۔ دورِ جدید میں علاقائی ادب کی عدم مقبولیت اور ڈائجسٹوں کی پسندیدگی کا ایک سبب یہ بھی ہے کہ وہ ادب سمجھ میں نہیں آتا اور یہ ادب عام ذہنی سطح کے انسان کے لئے بھی قابلِ فہم ہے۔

لیکن مسئلہ یہیں تک محدود نہیں رہتا بلکہ ایک اور جہت بھی اختیار کر لیتا ہے اور وہ جہت ہے قاری کی تربیت کی۔ ہمارے یہاں لوگوں کی ذہنی تربیت کا اہتمام نہیں کیا گیا۔ خواندگی کی شرح بہت کم ہے۔ ظاہر ہے اس صورت میں عام قاری غرضانہ چیزوں کو پسند کرے گا جو آسانی سے اسکی سمجھ میں آسکتی ہیں۔ آزاد نظم ہوائی نثری نظم دورِ جدید میں اس میں ابہام کی ایک دھیرے دھیرے تجربات ہیں۔ موجودہ زندگی اتنی سادہ نہیں کہ آسانی سے سمجھ میں آسکے اس لئے ادیب اور شاعر کے تجربات بھی اچھے خاصے پیچیدہ اور آسانی سے قابلِ فہم نہیں غالباً اسی لئے نثری نظم ایک بار پھر دم توڑ چکی ہے اس وقت کوئی بھی شاعر باقاعدہ طور پر نثری نظم نہیں لکھتا۔ اس قسم کے ادب کی تخلیق نے ادب پڑھنے والوں کا دائرہ بہت محدود کر دیا ہے اور یہ کوئی اچھا بات نہیں۔ میں اپنی گفتگو کو ایندھا یاد دہانی کی اس نصیحت پر ختم کرتی ہوں کہ جو بات اچھی نثر میں کہی جا چکی ہو اسے خراب نظم میں مت دھراؤ اس فقرے میں یہ اضافہ کیا جاسکتا ہے کہ جو بات اچھی نثر میں کہی جا چکی ہو اسے خراب نظم میں مت دھراؤ خصوصاً نثری نظم میں۔

نثری نظم یا شاعری

انیس ناگی

آج کل اردو شاعری کے پندال میں پھر تنازعے کے آثار دکھائی دیتے ہیں وہ نقاد جو گزشتہ پندرہ سالوں سے نئی اردو شاعری کے اسلوب کے خلاف غوغا مچا رہے تھے ہیں۔ از سر نو نثری نظم کے عنوان کے تحت نئی شاعری اور نثری نظم کے خلاف دہی فرسودہ معیار جمع کرتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں جنہیں نہ صرف ادبی ذوق نے دھتکار کر دیا ہے بلکہ جن کا اصرار مضحکہ کا باعث ہے البتہ اس مرتبہ نثری نظم کے حوالے سے نئی شاعری پر جو تیرا بھیجا جا رہا ہے اس میں وہ خویش و خضوع نہیں ہے جو پندرہ سال پہلے تھا شاید اس لئے کہ نئی اردو شاعری کا اسلوب کچھ اتنا واضح ہو چکا ہے کہ اس سے جان چھڑانا مشکل ہے، اب جبکہ نئی شاعری سے وابستہ شعراء اردو شاعری میں ایک نئے اسلوب شعر کے امکانات کا جائزہ لے رہے ہیں تو یہ حضرات اس اسلوب شعر کی ہیئت اور تصوراتی تشکیل پر غور و غور کرنے کی بجائے ایک مرتبہ پھر کلاسیکی عروض کی گردان کا اعادہ کر رہے ہیں غالباً وہ بھول گئے ہیں کہ جب خلیل بھری نے شاعری کا نظام عروض مدون کیا تھا اس وقت شاعر سب سے تیز رفتار جانور تھا زندگی پر سکون مٹھی اور وہ شور ایجاد نہیں ہوئے تھے جو اب سارا دن سماعت کے گرد جھینپتاتے ہیں۔

نثری نظم کی تصوراتی اور ہیئت تشکیل میں مثلثی اور قاری عروضوں اور پٹنگوں کے مزید امکانات دریافت کرنے کا نہیں بلکہ ایک نئی شاعری اسلوبیات کے اختراع کا ہے کہ اسے کیونکر اور کیسے مرتب کیا جاسکتا ہے؟ ابھی تک اردو شاعری میں عروض اور غزل کی شاعری میں خصوصاً معین لسانی محاورے کو معین حالتوں میں استعمال کرنے کا رواج رہا ہے جس کے نتیجے کے طور پر اردو شاعری کا داخلی اور خارجی نظام صورت مدور دائروں میں گھومتا رہا اردو شاعری کا یہ آہنگ و درو ہونے کی بجائے در آمدہ تصور صورت کا حامل ہے۔ اسی لئے اس میں مقامی جذباتی اور تہذیبی بھجوں کو سمونے کا امکان کم سے کم ہے اس کی تنگ دامنی سے کون واقف نہیں ہے ابھی شعر میں جب کوئی لفظ بحر کے معین صوتی دائرے میں توازن نہیں پیدا ہو سکتا تو بعلی مجبوری اس لفظ کو قلمزد کرنا پڑتا ہے اور اس سے پیدا شدہ تلازمات اور مصنوعی لائحوں کو بھی غور کر دینا ضروری ہو جاتا ہے۔ کیا اردو میں ایسا آہنگ دریافت نہیں کیا جاسکتا جو ایک ہی مصرعے میں یا نظم میں ہر طرح کے الفاظ کو مبذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔

اب جبکہ ایک نئے اسلوب شعر یعنی نئی شاعری کی تشکیل کے پندرہ سال بعد جب نئے شعراء نثری نظم کی تعویقی تشکیل کے لئے جدوجہد کر رہے ہیں تو کیا یہ ضروری ہے کہ بلاوجہ اشتعال کا اظہار کیا جائے؟ حقیقت یہ ہے کہ نئے شعراء کا نثری نظم کی طرف رجحان ایک طرح کی خود اعتدائی کا نتیجہ ہے کیونکہ جس طرح نئی شاعری کے اسلوب کو برتا ہوا رہا ہے وہ ایک لحاظ سے 'کلشے' کی شکل اختیار کر رہا ہے۔ ایک ہی طرح کے تجربات اور استعاروں کی تکرار سے نئی شاعری کا پھیلاؤ کبھی قدر تک گیا ہے، نئے شعراء کے فردی بعد کی نوجوان شعراء کی نسل ابھی تک نئی شاعری کے اسلوب شعر سے باہر نکل نہیں پائی۔ اگرچہ نئی شاعری نے انفرادی طور پر کسی 'شاعر کبیر' کو پیدا نہیں کیا ہے۔ تاہم من حیث المجموع نئی شاعری کے اسلوب میں 'شعر کبیر' کے امکانات پوری طرح موجود ہیں۔ ادبی تاریخ کے اعتبار سے اعتبار سے نئی شاعری نے زبان و بیان اور رقبہ تجربات میں تسکوت و ریخت اور تعمیر کی وسیع تر 'مشتی' کا ہے اور جسے 'شعر کبیر' کی آفرینش کے لئے بطور خام مواد استعمال کیا جاسکتا ہے۔

نثری نظم، شعور شاعری، غیر عروضی نظم وہ مختلف اصطلاحات ہیں جنہیں آجکل زیر نظر اسلوب شعر کے لئے استعمال کیا جا رہا ہے، یہ اصطلاحات بذات خود ایک ناقص کا شکار ہیں اور ان میں ایک اعتبار سے معذرت کا پہلو بھی ملتا ہے یعنی یہ ایسی شاعری کا مرکب ہے جس میں کبھی وزن کا التزام کیا جاتا ہے اور کبھی نہیں، نثری شاعری کے بلورے میں یہ مشاہدہ شاعر کی ایسے ناقص تصور پر دلالت کرتا جو عروضی وزن کو لازماً شعر قرار دیتا ہے۔ بوطبقہ سے مقدمہ شعر و شاعری تک ہر نقاد نے عروضی وزن کو شاعری کے تصور میں اتنی مرکزیت نہیں دی ہے جتنی خود شعراء نے دی ہے جہاں تک اردو شعراء کا تعلق ہے انھوں نے اصوات اور آہنگوں کے ان دائروں میں سفر کیا ہے جو زبان کے آہنگ کی بجائے عروضی وزن کا نتیجہ ہیں۔ زبان کا نامیاتی آہنگ معنی و صوت کا ایسا بہاؤ ہے جو ہر طرح کا لہجہ پیدا کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے اور جو صوت کو معنی کا جزو بنا کر مافی الضمیر کو اپنی گرفت میں لیتا ہے۔ اس کا وجود سیاق و سباق کی تعمیر سے پیدا ہوتا ہے جس میں نغمی اور تنظیم کا رجحان خارج میں موجود کسی صوتی پیرائے کی پابندی کی بجائے اندرونی حرکت سے معرض وجود میں آتا ہے، اگر ایسے صوتی پیرائے کا اس طرح تجربہ تو نہیں کیا جاسکتا جس طرح کسی شعر کی تقطیع کی جاتی ہے البتہ اسے محسوس کیا جانا ممکن ہے۔ آہنگ کا تصور داخلی بلکہ نامیاتی آہنگ کی تکنیک عروضی آہنگ کی نسبت زیادہ انہماک کی طالب ہوتا ہے، یہ شاعر کا زبان کے ساتھ رشتہ دوست کے مختلف مدارج کو ظاہر کرتا ہے اسے کس حد تک سانی سلسلوں کی تعمیر کے ذریعے صوت و معنی کے ہم آہنگ پیرایہ کی تعمیر پر عبور حاصل ہے۔ نامیاتی آہنگ ان معانی میں عروضی آہنگ کا مخالف ہوتا ہے کہ اول الذکر ہر فردی

کی بجائے شعر کی تخلیق سے قبل آہنگ کے کسی معین ڈھانچے کو فرض نہیں کرتا جبکہ موثر الذکر کا دائرہ کار ماقبل وجود آہنگ کی پیروی کرتا ہے اور یہ کہنا کہ معین بخور ہی آہنگ کا دامن اور حتیٰ ذریعہ ہیں، آہنگ کا ایک ناقص تصور ہے۔ اعلیٰ درجے کی القائی نثر میں بھی ایک طرح کا آہنگ ہوتا ہے جو دراصل جملوں کے باہمی انضمام اور لفظوں کی نشست و برخاست اور مافیہ کے متبیت سے پیدا ہوتا ہے۔ آہنگ کے ایسے تصور کو غالب، کامیاب اور نطشے کی نثر میں تلاش کیا جاسکتا ہے کیا اس قسم کی القائی نثر کو شاعری کا قائم مقام کہا جاتا ہے؟ کیا شاعری اور نثر ادراک کی دو ایسی ملکیتیں ہیں جنہیں ایک دوسرے کا نعم البدل کہا جاسکتا ہے؟ کیا وزن ہی نثر اور نظم کا خط امتیاز ہے۔ نظم وہ ہے جسے گایا جاسکے، نثر وہ ہے جسے ادا کیا جاسکے۔ کیا شاعری اور نثر ایک دوسرے کا مخالف ہیں؟ کیا نثر کی تخلیق اور شاعری کی آفرینش کے لئے دو مختلف قسم کے جیسی نظام درکار ہیں؟ کیا شاعری اور نثر میں لفظوں کا منصب بدل جاتا ہے؟ یہ وہ ہتھکڑیاں ہیں جن کا تعلق براہ راست تخلیقی عمل اور اس کی غرض و غایت سے ہے کہ ایک خصوصی پیرایہ کیونکر خلق کیا جا رہا ہے؟

حقیقت یہ ہے کہ نظم اور نثر ان معانی میں ایک دوسرے کا تضاد نہیں ہیں جن معانی میں سائنس اور مذہب ہیں یہ ایک ہی سرچشمے سے چھوٹتے ہوئے دو رویے ہیں جن میں رسمی اختلاف تمدنی ضرورتوں کے تحت پیدا کیا گیا ہے انسانی تاریخ اور انسان شناسی کی یادداشتوں کے مطابق تخلیقی اور تاریخی اعتبار سے شاعری کو نثر پر اولیت حاصل ہے۔ یہ انسان کا قدیم، ابتدائی اور جذباتی اظہار ہے بعداً جب انسان نے اپنی ذات اور اپنی خارجی حقیقت میں معروضیت کا تعلق دریافت کیا تو اس نے اشیاء اور واقعات مرتب کرنے کی کوشش کی، جوں جوں اس نے اپنے آپ کو خارجی طور پر زیادہ منظم کیا، اس نے جامع اور مکمل اظہار کے لئے جملہ سازی کا فن ایجاد کیا، اس نے لفظوں کی ترتیب سے ایک ایسی مارفالوجی مختصر کی جس نے انسان کے فوری اظہار میں ٹھہراؤ کیا، لفظوں کے معنوی ابہام میں قطعیت پیدا کی اور معاشرتی سطح پر ابہام کا رابطہ استوار کرنے کے لئے مافیہ کو چھوٹی چھوٹی معنوی اکائیوں میں تقسیم کر کے اسباب و علل کے ذریعے الفاظ و واقعات کی منطق کا پابند کیا۔ اس طرح زبان جو ابتدا میں مزاحی تھی، ایک نئی معروضیت سے آشنائی شاعری سے نثر اور نثر سے پھر شاعری کی طرف کا سفر ذہن انسان کے مختلف مدارج اور ضرورتوں کا منظر ہے۔ نثر میں مجلسی اور معاشرتی اظہار کے لئے لفظوں کو بطور معروض استعمال کیا جاتا ہے اور عموماً لفظ کو اس کے صرف دعوے کے سیاق و سباق سے باہر نکلنے کا موقع نہیں دیا جاتا ہے۔ اس طرح لفظوں کا استعمال اپنے مافیہ کی قطعیت اور اپنے نحوی سیاق و سباق کا پابند ہو جاتا ہے۔ اس کے برعکس جب بھی نثر کو منطق اور صرف دعوے کے مابین داخلہ سے آزاد کر کے مافیہ کی ضرورتوں کے تحت منظم کیا گیا ہے تو وہ خود ایک

ایسی منطق کو جنم دیتی ہے جو جملوں کی فضیلتی بہت کی نفی کر کے کافی حد تک شاعری کا نعم البدل بن جاتی ہے۔

جس طرح نثر کی کوئی جامع تفسیر مہیا کرنا محال ہے۔ اس طرح شاعری کی کوئی مفصل اور غیر متنازعہ تعریف فراہم کرنا بھی مشکل ہے۔ با این ہمہ شاعری کا تعلق انسان کی جذباتی اور تخیلاتی کائنات میں موزن احساسات اور ارتسامات کے تشکیلی اظہار سے ہے۔ گو اعلیٰ درجے کی تخیلاتی اور جذباتی نثر بھی کم دبیش سی ذلیفہ ادا کرتی ہے لیکن صرف فرق اتنا ہے کہ نثر کی رنج شاعری کی نسبت زیادہ وسیع ہوتی ہے کیونکہ ان معانی میں نثر ان ضابطوں کی اطاعت کی پابند نہیں ہے جو شاعری کے لئے مختصر کئے گئے ہیں۔ شاعری میں نغمگی کے لئے وزن کے التزام کو مردی سمجھا جاتا رہا ہے اور جوں جوں شاعری کی مختلف ہیئتیں وجود میں آتی گئیں۔ شاعری کے ضابطہ و اخلاق میں اصول و ضوابط کا اضافہ ہوتا گیا اس طرح امتداد زمانہ سے شاعری ایک طرح کی مصنوعی رسمیت کا شکار رہی ہے اور دالستہ طور پر نثر اور شاعری کے فاصلوں میں اضافہ کیا گیا ہے اور اس پر اس میں سب سے پہلے منطقیوں نے اپنی بالادستی کو قائم کرنے کی کوشش کی ہے انھوں نے قیسیوں کی تشکیل اور بیان کی قطعیت کے لئے ان تمام وسائل شعر کے استعمال سے اجتناب کیا ہے جو مافیہ کو دھندلا دیتے ہیں اور بقول و گنگنشین زبان کا پیرایہ اس کے منطقی پیرائے کی متابعت کرتا ہے۔ ریل اور و گنگنشین جس "آفاقی زبان" کی تشکیل کے خواہاں ہیں وہ زبان کا ایسا مہتمن تصور ہے جو ناقابل بیان کو قطعی طور پر بیان تو کر سکتا ہے لیکن اس طرح زبانی ایک طرح کی خود میکائیکیت کا شکار کر دیتا ہے جو معنی کی تعبیر کی بجائے معنی کو پیش کرتی ہے۔ اس سے جو "ایڈیٹو لہجی" پیدا ہوتی ہے وہ مشار اور مشار الیہ کو جامد بنا کر "خبر" کی صرف ایک ہی سطح پیدا کرتی ہے جس میں تصدیق یا تائید ہی سب سے بڑے اصول بن جاتے ہیں اس میکائیکس میں انسان کا زبان کے ساتھ داخلی رشتہ پس پشت چلا جاتا ہے اور لفظ کا مابعد نگاہوں سے اچھل ہو جاتا ہے دراصل منطق کا تعلق بیان کی صحت کے ساتھ ہے جبکہ شاعری تشکیل معانی کا ایک ذلیفہ ہے منطق جس قسم کی نثر کو رائج کرنا چاہتے ہیں وہ یقیناً شاعری کا تضاد ہے کیونکہ یہ شاعری کے وجود سے انکار کی ایک شکل ہے۔

یہ بھی کہا جاتا ہے کہ نثر کو تصورات کی تشکیل اور عقلی استدلال کے لئے استعمال کیا جاتا ہے جبکہ شاعری کو انسان کی جذباتی سیرت کشی کے لئے برعکس کا دلایا جاتا ہے۔ یہ عمومی مشاہدہ بھی ایک ناقص قضیے کی حیثیت رکھتا ہے کیونکہ تخلیقی عمل میں اس قسم کی حد بندی کو ملحوظ رکھنا ناممکن ہے۔ لفظ کی حیثیت اور اس کے رنج کا دار و مدار فکار پر ہے۔ منطق نثر میں ہتدلال کے دوران لفظ اور اس مشار الیہ کے درمیان مرد جبہ فاصلے کو کم سے کم کیا جاتا ہے اس کے برعکس جذباتی اور تخیلاتی نثر میں لفظ سے زیادہ لفظ کا مابعد ہوتا ہے۔ شاعر لفظ کے ذریعے ایسی کائنات کو معرض وجود میں لاتا ہے جو موجود ہوتے ہوئے بھی ٹھوس اشیاء کی طرح موجود نہیں ہوتی۔ ہر تجربے اور ہر علم کا آغاز "ادراک حسی" سے ہوتا ہے جو بعداً "ادراک عقلی" کی صورت اختیار کرتا ہے۔

یہ عملی شاعری اور تخلیقی دونوں میں موجود ہوتا ہے۔ دراصل شاعری اور نثر کی کارکردگی کو متذکرہ بالا معنوں میں پابند نہیں کیا جاسکتا کیونکہ شاعری میں تصورات کی تشکیل کی جاسکتی ہے اور اس طرح نثر میں شاعری کا قریب پیدا کیا جانا ممکن ہے۔

اب جبکہ اردو شاعری کے پنڈال میں نثری نظم کا اسلوب اپنا جواز پیدا کر رہا ہے تو اس کی تحریک پہل انکاری یا کج روی کی پیداوار نہیں ہے، یہ مروجہ شاعری اور نثری شاعری میں پیدا شدہ بعض بدعتوں اور "گلیشیز" سے نجات حاصل کر کے شاعری کی تخلیق کو ایک نئی اسلوبیت سے روشناس کرانے کا عمل ہے۔ جو لفظ کے مابعد کی دریافت کے ذریعے شاعری میں لفظ کی نئی "انتالوجی" پیدا کرتا ہے اور اس کی ایک فایت صوف و معانی کے اسحاق کے ذریعے ایک نیا عالم صوت و معانی تعمیر کرنا ہے جو اس عہد کے شور و غوغا کو اپنے اندر سمو کر تجربے اور شعری اظہار کے فاصلوں کو کم کر سکے۔ ان لہجوں، علوم اور مادی معروضات کو جو ہماری آج کی دنیا میں در آئے ہیں، انہیں اپنے اندر سمو سکے۔

ایک اعتبار سے شاعری بھی انتالوجیکل عمل ہے جسے بلا تکلف فلسفہ کا ایک شعبہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ ہر فلسفہ کا آغاز "تفتیش" سے ہوتا ہے جو بالآخر صداقت یا حقیقت کے کسی نہ کسی تصور کی تشکیل پر منتج ہوتا ہوا اپنی ہیئت ترکیبی کی "خبر" دیتا ہے۔ شاعری بھی "خبر" کا ایک ذریعہ ہے جس کی کسی تجربہ گاہ میں تحلیل تو نہیں کی جاسکتی تاہم اس کے صدق سے انکار بھی نہیں کیا جاسکتا کیا انسان کی محسوساتی کائنات اس کے نفسیاتی رد و عامل اور اس کی جبلتوں سے پیدا شدہ عالم واردات اس طرح موجود نہیں ہیں جس طرح خود انسان کا وجود ہے؟ کیا انسان کے یہ رویے انسانی کائنات کے محرک نہیں ہیں؟ بے شک شاعری ہی وہ ذریعہ ہے جس کے ذریعے انسان کے ارادہ اور جبلت کی اطلاع ملتی ہے، یعنی شاعری لفظوں کے اتصال سے پیدا شدہ وہ "فیکر" ہے جو انسان اور اس کی خارجی موقعیت میں متعلق کی نوعیت کو ہتھوار کرتا ہے اور اسی نام دہی کے عمل کے ذریعے شاعر نے صرف لفظ کا مابعد دریافت کرتا ہے بلکہ لفظ "شے" اور انسانی رد و عمل کو ایک دوسرے سے پیوست کرتا ہے انسان اور اس کے ارد گرد کے مظاہر میں تعلق دریافت کر کے انسان کی معنویت کا جواز تلاش کرتا ہے اس طرح انسان کا انسان کے ساتھ تعلق، انسان کا تاریخ کے ساتھ رشتہ غرضیکہ جہاں بھی انسانی جبلت اور اس کا جذباتی عمل کار فرما ہوتا ہے، شاعر اس کا احاطہ کرتا ہے اور ایک زمانی اور مکانی سیاق و سباق میں جو اس سے حاصل شدہ معلومات اور ذہنی عمل سے پیدا شدہ تصورات کے ذریعے حقیقت کا تصور مختصر کرتا ہے یہی وظیفہ فلسفہ کا ہے! شاعر زندگی کو تفصیلات میں تقسیم کرنے کی بجائے زندگی کا ادراک ایک زندہ حقیقت کے طور پر کرتا ہے۔ حیات و کائنات میں ربط تلاش کرتا ہے۔ اس سارے عمل میں جذباتی شدت اور متخیلہ کا عمل اس کی دو براق قوتیں ہوتی ہیں۔ شاعری کی تخلیق کا سارا ڈرامہ الفاظ کے ذریعے معرض وجود میں آتا ہے، الفاظ کی ترتیب اور ان کا سیاق و سباق گویائی کی خواہش کا نتیجہ ہیں، کیا شاعر الفاظ سے باہر رہ کر سوچ سکتا ہے؟ کیا کوئی سوچ غیر لسانی ہو سکتی ہے؟ حقیقت یہ

ہے کہ جو سوچ اور احساس لسانی یا عددی پیرائے میں اپنے وجود کا اعلان نہیں کرتی اسی کا وجود مشکوک رہتا ہے بلکہ یہ کہنا چاہیے کہ الفاظ ہی تجربات اور ذہن کے اندر موجود تخیلیات کو معروضیت عطا کرتے ہیں، وگرنہ جو کچھ احساس میں مخفی ہے وہ عدم وجود ہے، شاعر اس عدم وجود سے وجود کی مملکت تعمیر کرتا ہے۔ وہ اشیاء مظاہر اور تجربات کی تجرید اور تجسیم دونوں کو برائے کار لاتا ہے۔ تجرید شے کا تصوراتی وجود ہے اور تجسیم اس تصور سے پیدا شدہ ایک تعیم ہے۔ درخت کا تصور درخت کی ہئیت سے متشکل عناصر سے پیدا ہوتا ہے اور اس کی تعیم وہ بے شمار درخت ہیں جنہیں ایک دوسرے سے متمیز نہیں کیا جاسکتا، شاعر تجرید سے تعیم اور پھر اپنی جذباتی صورتحال میں اس تجسیم سے تجرید کا قرینہ مرتب کرتا ہے یعنی وہ شے "از خود کو" شے برائے خود "اور شے برائے خود" کو "شے از خود" میں متعلق کر کے ایک ہی تصور کی تجرید اور تجسیم کو انسانی سیاق و سباق کے حوالے سے نافذ کرتا ہے، اس طرح شاعری الفاظ کا مابعد دریافت کرتے ہوئے تصور اور تجرید میں اسحاق پیدا کر کے لسانی پیرائے کے ذریعے لوہاں اور اظہار کا جو اسلوب مرتب کرتی ہے وہ تخیلاتی اور جذباتی ہونے کے باوجود حقیقی ہوتا ہے۔

لفظ کا وجود جاننے کے لئے ضروری ہے کہ اسے کھل کھیلنے کا موقع دیا جائے اس کے گرد واجبی تلازاتی ہیولوں کو جھٹک کر لفظ کے وجود یا شے کے تصور کو اس کی شناخت کا نقطہ آغاز بنا کر لفظ کا ایک نیا مابعد دریافت کیا جائے، لفظ کا مابعد لفظ یا شے کے تصور کا وہ جزو ہے جو اس سے نکل کر اپنا ایک الگ وجود تعمیر کر لیتا ہے۔ لفظ کا وہ کائنات ہے جو اس کے تمام تر معنی اور تلازاتی امکان کا احاطہ کرتی ہے۔ لفظ فی الاصل شے کا تصور ہے۔ یہ شے کی ماہیت، خصوصیت اور اس کے مجموعی وجود کا استعارہ ہے۔ لفظ کا سیاق و سباق اس کے مابعد کے امکان کو ظاہر کرتا ہے، یہ وہ قرینہ ہے جو لفظ کی جہتوں کا جواز دیتا کرتا ہے شاعری میں الفاظ کی جولنت مرتب ہوتی ہے اس میں لفظ انسان کی جذباتی کائنات سے منسلک ہو کر اپنے معنوی وجود اور مابعد کا آئینہ بن جاتا ہے اس حالت میں الفاظ جو "نیر فراہم کرتے ہیں ان کی صداقت اور تائید انسانی سرشت میں تلاش کی جاسکتی ہے شاعری کا تعلق صرف جذبات کے اظہار سے نہیں، یہ انسانی نفس کی کل واردات کا احاطہ کرتی ہے، شاعری کو فلسفے کا ایک شعبہ قرار دینے کے لئے اس کی ہیئت اور وسائل کو از سر نو مرتب کرنا لازم ہے۔

شاعری اور نثر میں فردی اختلافات قائم کرنے کا رواج درحقیقت زبان کے تخلیقی عمل کو مختلف شعبوں میں تقسیم کرنے کی کوشش ہے۔ شاعری کی ہیئت کو وزن، تشبیہوں، استعاروں اور جذبات کے اظہار کے ذریعے جدا طور پر قائم کیا گیا ہے، اس کے برعکس نثر کی بذات خود کوئی باقاعدہ ہیئت نہیں ہے یہ زبان کا ایک ایسا بہاؤ ہے جس میں صرفی و نحوی لوازمات کی پابندی زیادہ باقاعدگی سے کی جاتی ہے۔ نثر منطقی ہوتی ہے، اس میں تعلقات کو پیش کیا جاتا ہے اس میں اشیاء اور واقعات کی تفصیلاً صراحت کی جاتی ہے۔ نثر کی ہیئت کے بارے میں یہ مشاہدات یک طرفہ ہیں کیونکہ یہ خاص شاعری میں بھی ملتے ہیں۔ دانستہ

کی ڈیوائن کامیڈی، گوٹے کا فاؤسٹ کریش کی "بادل" ہومر کی "ایسی" ایسی منظومات ہیں جن میں ہر جگہ جذبات کا اظہار نہیں، واقعات، مباحث، فلسفہ، اخلاقیات، مابعد الطبیعیات وغیرہ سب کچھ ملتا ہے جس کا تعلق انسان کے نفس اور ذہن سے ہے مثلاً فاؤسٹ میں وہ جھٹے جہاں گوٹے اپنے عہد کی اخلاقیات اور علم کی فضیلت کا ذکر کرتا ہے وہ منظوم ہونے کے باوجود ان معانی میں شاعری کا نمونہ نہیں ہیں جن معانی میں شاعری کا تصور اردو ادب میں درج ہے۔ شاعری میں اچھی نثر اور اچھی نثر میں شاعری تخلیق کی جاسکتی ہے ایذا پاؤنڈ کے کانوز میں مختلف مقامات پر نثر کا استعمال نثر اور شاعری کے درمیانی فاصلوں کو ختم کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ شاعری میں عرونی وزن کی عدم موجودگی سے صرف اس کی ساختہ نغمگی میں کمی آجاتی ہے لیکن یہ یاد رہے کہ منظوم شاعری میں سے اوزان کو حذف کرتے سے نثری نظم جنم نہیں لیتی کیونکہ یہ شیوہ شعرا اپنی اسلوبیات کا اہتمام کسی قدر اختلاف سے کرتا ہے اچھی نثر اور شاعری میں جو محدودے چند نثری نظمیں لکھی گئی ہیں ان میں سے اکثر اتنی مکروہ ہیں جتنی نیاز فتحپوری اور سجاد حیدر یلدرم کی ساختہ انشائے لطیف۔ ان سے ہر صورت میں گریز کرنے ہی میں عاقبت ہے وگرنہ نتائج اچھے سامنے ہیں۔

نثری نظم میں اپنی تکمیلی شکل میں نثر اور شاعری دونوں کا مخالف پیدا کر کے بذاتِ خود ایک اسلوب بن جاتی ہے۔ یہ اینٹی پوٹری، مخالف شعر ہے کہ یہ نہ صرف شاعری کے مستند لوازمات سے گریز کرتی ہے بلکہ نثر کے تمام تر سلپے کو بھی قبول نہیں کرتی۔

- ۱۔ یہ مردبہ شاعری کے عرونی پیرایے کو قبول نہیں کرتی۔
- ۲۔ یہ مردبہ شاعری کے قافیوں اور ردیفوں کو بروئے کار نہیں لاتی۔
- ۳۔ یہ کسی خارجی رسمی شعری ہیئت کی متابعت نہیں کرتی۔
- ۴۔ اس میں مصرعوں کی تقسیم غزل، نظم یا نظم آزاد یا کسی اور مردبہ صنف شعر کے مطابق نہیں ہوتی۔
- ۵۔ یہ ہیئت کی ہیئت ہے۔

۱۔ یہ منطقی، بیانیہ، اور تجرباتی نثر کے اسلوب سے گریز کرتی ہے۔

۲۔ اس میں مصرعوں کی مارنولہ، انادی نثر سے مختلف ہوتی ہے۔

۳۔ اس میں نثر کا غیر استعاراتی پیرایہ نہیں ہوتا۔

۴۔ یہ نثر کے تفصیلی انداز سے گریز کرتی ہے۔

۵۔ یہ زبان کے بہاؤ کی ایک شکل ہے۔

اس اعتبار سے نثری نظم، مخالف شعر بھی ہے اور مخالف نثر بھی، یہ ہر در کی رسمی ہیت کو شکست کرتی ہے۔ یہ دراصل بے ہیتی کی ایک ہیت ہے جو ہیت کے ہر طرح کے ماقبل وجود تصورات اور ملازمات سے آزاد ہو کر تخلیق کے دوران اپنا فنی اور تصوراتی اہتمام غیر مردجہ طریقے سے خود کرتی ہے یہ نہ تو آزادی کی بے جا خواہش کا نتیجہ ہے اور نہ روایت سے بے محابا انکار کا۔ یہ ہیتی اور رسمی شاعری کی نسبت ایک زیادہ کٹھن آرائش ہے جو شاعر کے ہنر کو حرج کا راستہ بھی دکھا سکتی ہے اور اس کی سطحیت کا پردہ بھی چاک کر سکتی ہے، یہ زبان کے تخلیقی پیرایے کا ایک نیا امکان ہے جس کی تشخیص کے لئے نثر اور شاعری کے رسمی تصورات کا انہدام ناگزیر ہے۔

شاعری اور نثر میں الفاظ کے استعمال کے جداگانہ طریقے معاشرتی اور تمدنی حاجتوں کا نتیجہ ہوتے ہیں تخیلاتی اور جذباتی نثر اور شاعری میں لفظ احساس اور تخیل کی گرفت میں ہوتا ہے جبکہ منطقی اور افادی نثر میں وہ قطعیت اور، افادیت کے زیر اثر ہوتا ہے۔

نثری نظم میں لفظ کا استعمال نہ تو ساختہ جذباتیت کا متحمل ہو سکتا ہے کیونکہ اس سے جذباتیت کی قلعی کھل جاتی ہے، اور نہ ہی یہ منطقی اور افادی نثر کی منطقییت کو قبولتی ہے کہ اس سے اس کے حجاب معنوں ہونے کا اندیشہ ہوتا ہے ایسی غلط صورت حال میں لفظ اور اس کے سیاق و سباق کو ایک طرف احساس اور تصور کی نئی سطح دریافت کرتی ہے تو دوسری طرف اس نے نثری نظم کے مجموعی آہنگ میں ایک پیوند کا فریقہ بھی انجام دینا ہے۔ یہ نثر اور شاعری کے ساختہ طمطراق اور آدردہ فنگی، سپاٹ پن اور تصنع کے درمیان ایک ایسا خطہ ہے جو تجربے کی روئیدگی اور زبان کے فطری بہاؤ میں اتصال کا موقع فراہم کرتا ہے، جو شاعری کو ایک مخصوص نظام صوت کی میردی سے آزاد ہو کر مانیہ کے نامیاتی آہنگ کو تنظیم کا محور بناتا ہے۔ نثری نظم میں معنویت کی تعمیر کا بوجھ براہ راست الفاظ اور ان سے پیدا شدہ لسانی پیرایے پر ہوتا ہے۔ وہ لفظ اور شاعری میں عروضی وزن یا اس نوعیت کی دوسری مداخلتوں کو پسند نہیں کرتی۔ نثری نظم میں عروضی وزن کی جگہ تجربے کا نامیاتی آہنگ لے لیتا ہے یعنی وہ دھرکن جو محور کی صورت میں تجربے کا محرک ہوتا ہے وہ تجربے کے مختلف معنوی اجزاء میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے، وہی دھرکن مکمل شکل میں نثری نظم، کالجی یا لحن بن جاتی ہے:

اے شاعر، اے دولسانی شاعر! تم دو شانہ اثیاء کے درمیان خود ایک تنازعہ ہو۔

انسان پر دیوتا حملہ آور ہے! انسان تذبذب طریقے سے محو کلام ہے۔..... آہ اس انسان کی مانند

جو پردوں اور جھانکوں کی کش مکش میں ناتواں عقابوں کی عروضی کے درمیان ابھرا ہے۔.....

ہم گزرتے جا رہے ہیں اور ہمارے سامنے بھی۔ عظیم تخلیقات صفحہ بہ صفحہ، عظیم تخلیقات بے بصر خیال آفرینی کی سفیدی میں مستقبل کی جھولی نکالنے کی جگہوں میں خاموشی کے ساتھ تخلیق ہوئی ہیں ہم دہاں سے عظیم درق دار چٹانوں کے تہہ دار صفحوں سے اپنی نئی تخلیقات حاصل کرتے ہیں۔

نثری نظم میں نامیاتی آہنگ کا تعلق ایک سطح پر مانیہ ہے جو نظم کے ارد گرد کی طرف مانیہ لہجے کو بنیاد بنا کر (APPROXIMATION) کے عمل سے کام لیتا ہے۔ مثلاً اردو نثر کے کسی جملے کی تقطیع کی جائے تو اس میں قریب قریب "فعلن" کے رکن کی غیر ارادی تکرار کا اسلوب ملے گا، یعنی "فعلن" ایک ایسا رکن ہے جو نثر کے آہنگ کے قریب تر ہے اور اس کی (APPROXIMATION) کی یہ صورت ہوگی کہ شاعری تو نظم میں اس آہنگ کی طرف رجوع کرے یا پھر اس سے بتدریج فاصلہ پیدا کرتا جائے۔ اس ترکیب سے آہنگ کی جو صورت پیدا ہوگی وہ نہ تو رسمی نظام صوت کی طرف مراجعت پر دلالت کرے گی۔ اور نہ ہی اس اسلوب میں ساٹ پن کو پیدا ہونے دیگی اس دلیل سے "نثری نظم" کو ایک مرتبہ چھ کلاسیکی نظام صوت کے سپرد کرنا مقصود نہیں بلکہ ایک ایسے نثری آہنگ کو پیدا کرنا ہے جو ان تمام اصوات کو اپنے اندر بھونے کا قرینہ رکھتا ہے جو ہماری جذباتی زندگی میں در آئے ہیں۔ نثری نظم کی تصواتی تشکیل کے لئے ضروری ہے کہ ماہیت شعر کی مکرر تشریح کی جائے اس کے غماز ترکیبی کو از سر نو مرتب کیا جائے تاکہ ہماری مردبہ شاعری کے مزاج اور موجودہ صنعتی زندگی میں آئے دن کے تغیرات سے جو بعد پیدا ہو چکا ہے اس میں فوریت کا رشتہ استوار کیا جاسکے اور ایک ایسا پیرایہ احساس یافت کیا جائے جو سرسبز بے کا متحمل ہو سکے، لیکن یہ اس وقت ہی ممکن ہے کہ ہم اردو زبان کی نغمگی کو نئی شعری لسانیات کے ذریعے اجاگر کریں۔ کیا یہ لفظ کے مابعد کی دریافت کے بغیر ممکن ہے؟

پیش خدمت ہے کتب خانہ گروپ کی طرف سے
ایک اور کتاب ۔

پیش نظر کتاب فیس بک گروپ کتب خانہ میں
بھی اپلوڈ کر دی گئی ہے 📖

<https://www.facebook.com/groups/1144796425720955/?ref=share>

میر ظہیر عباس روستمانی

0307-2128068 📞

@Stranger ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️ ❤️

اردو میں مزاج نگاری

ڈاکٹر وحید قریشی

اردو مزاج (Humour) نگاری کو دو مراحل میں تقسیم کیا جاتا ہے پہلا دور طرزِ قدیم کی مزاج نگاری کا ہے دوسرا تحریک سرسید کے بعد مغربی ادکار کے طفیل ظہور میں آیا۔ ہر دو مراحل کی تہ میں کام کرنے والے فنی کاظم (کلیک) مشرق اور مغرب کے جداگانہ منابع کے بچن منت ہیں اس لئے مزاج نگاری کے نظری حیش اصول و قوانین، حدود و امتیازات اور متخالف و متباہن تصورات کو دیکھنا ضروری ہے۔

(۱)

مشرق اور مغرب میں مزاج نگاری کے نظری مباحث مختلف خطوط پر چلتے ہیں اگرچہ مغرب میں مزاج نگاری کے نظری پہلو کو یونانی مصنفین ہی کے متبع سے دیکھا گیا اور انہی کے بیان کردہ نظریات کو ابتداء میں اختیار کیا گیا لیکن رفتہ رفتہ معاشرتی حالات اور سیاسی اور اقتصادی عوامل کے تحت جیسے جیسے مزاج نگاری کے نئے نئے انداز وضع ہوئے اور معاشرتی علوم کی شبانہ روز ترقی نے (خصوصاً فلسفے اور نفسیات کے فروغ نے) جہاں دوسرے علوم کی کایا پلٹ کر دی وہاں مزاج کے فن پر بھی اثر ڈالا۔ مشرق میں مزاج نگاری کے نظریات کا پہلا منبع یونانی مصنفین ہی کی کتابیں تھیں لیکن آگے چل کر یہاں کے سیاسی اور سماجی حالات نے بھی مزاج کے بارے میں جس نقطہ نظر کو فروغ دیا اس سے مشرقی مزاج نگاری کا رنگ مغرب سے جداگانہ ہو گیا چنانچہ مزاج نگاری کے نظریات بھی پورے مختلف ہو گئے اور تخلیقی ادب کے بارے میں جو نظریات ادب کی دیگر اصناف میں رائج تھے وہی مزاج نگاری میں بھی مقبول ہوئے منطق اور طبع جس قدر ادب کی دیگر اصناف پر اثر ڈالا اسی قدر مزاج نگاری کے فن کو بھی متاثر کیا اول بقول روزن تھال عربوں کے ہاں بھی ارسطو کا یہ طریقہ رائج تھا کہ انسان حیوانِ ظریف ہے لیکن مشرق میں مزاج کے اسباب و نتائج کی تحلیل طبیعوں کے ہاتھوں وقوع پذیر ہوتی رہی۔ چنانچہ یونانی اہلہد کا یہ نظریہ کہ انسانی مزاج چار خلطوں

کے ساتھ قائم کیا گیا چونکہ فطری سطح پر روحانی مطالبات لازمی تھے اس لئے مزاج کی عضویتاتی
 (PHYSIOLOGICAL) تشریح کے علاوہ اس کی ایک روحانی تعبیر بھی کی گئی۔ ظہور اسلام کے بعد جیسے جیسے
 مسلمانوں کے ان فتوحات کا سلسلہ بڑھا زندگی کے خارجی پہلوؤں پر توجہ بھی بڑھتی چلی گئی فتح ایران کے بعد
 عربوں کے ہاں بدوی زندگی کی جگہ مدنیت نے لے لی اور ایرانی دربار کے اثرات گہرے ہوتے چلے گئے۔ سائنس کی ترقی
 اور اس کے بعد نجومیوں کے ہاں درباری زندگی امراء کا رہنما بننے کا طریقہ اور رسم و رواج سب زندگی کی چھاپ
 گہری ہو گئی۔ تعیش کی زندگی نے دربارداری کے لوازم میں جہاں سقراط نے تخمین صاحب طرز نثر نگاروں کو
 ہمت دی وہاں گوئیے اور درباری مسخرے بھی راجہ پا گئے۔ درباری زندگی میں عیش و عشرت کا پہلو غالب
 ہوا زندگی کے داخل پہلو کے مقابلے میں خارجی پہلوؤں پر زیادہ زور دیا گیا جہاں شعر و شاعری میں قصیدہ
 نگاری کے ذریعے اور بدیہ گوئی کی مدد سے لطیف اندازی کا دور دورہ ہوا۔ درباری مزاح نگاروں نے بھی مالی
 منفعت کا راستہ اختیار کیا اس سے مزاح کی عوامی اور جنسی سطح متعین ہوئی۔ درباری مسخرے فرمانرواؤں
 پر دینی گرفت کمزور پڑنے کے ساتھ ساتھ اہمیت حاصل کرتے گئے اور یہ سلسلہ اپنی باقیات کے ساتھ
 پاک و ہند کے مغل درباروں میں بھی رواج پا گیا۔ اکبر کے نورتنوں میں ملا درپازہ تاریخی حیثیت حاصل
 کر چکے تھے فن مزاح پر اس درباری ماحول کا یہ اثر ہوا کہ موضوع اور مواد کے اعتبار سے عربی، فارسی اور
 اردو مزاح نگاری کی سطح کچھ پست رہی اور جذبات اور احساسات کی صرف واضح اور پہلی فطری برتاؤ فہم
 صورتیں زیادہ پائی جانے لگیں۔ مواد کے بیشتر حصے کا تعلق انسان کے شہوانی اعمال و افعال کے ساتھ رہا۔ مزاح
 نگاری میں کسی بلند پایہ مقصد کی بجائے تفریح کا پہلو غالب تھا اور وہ ماحول کا دوسرا اثر یہ ہوا کہ مزاح کے
 وہی پہلو زیادہ نمودار ہو سکے جن کا تعلق لفظوں کے ساتھ تھا واقعاتی مزاح کے مقابلے میں نکتہ سنجی اور نکتہ آفرینی
 کی قدر بڑھتی یعنی HUMOUR اور COMIC سے زیادہ WIT کی قدر افزائی ہوئی مزاح کی نگاہ بھی خطابت
 کے اصولوں کے زیر اثر پھیلی پھولی۔ دربارداری نے خطابت کی شان و شوکت کو اہمیت دی مزاح نگاری
 کے نمونے کی شان و شوکت اور ترکیبوں کی خوشنماں کاشکار ہو گئے اور درباری زندگی نے مزاح کی زیادہ تر
 انہی پہلوؤں پر تربیت کی جن کا تعلق الفاظ اور ترکیب کے ساتھ تھا مزاح نگاری کے اس لیل و نہار کا اثر فنی
 خصائص پر بھی ہمارے یہاں بھی منطق کو بنیادی رابطے کے طور پر اختیار کیا گیا مزاح نگاری کا بھی بیشتر منطق
 قضیوں پر اور خیالات کے واضح نقوش پر تھا فن مزاح نگاری کو پہچاننے کے لئے بھی یہی منطق آتی اس

۱۔ کہ معاشرتی زندگی میں مقام اور مرتبہ حاصل کر سکتے تھے مزاح کی جذباتی سطح اس سے متعین ہوتی چنانچہ مزاح کے دو پہلو زیادہ مقبول و محمود خیال کئے گئے طنز، تعریف، پھکڑ، پھبتی، محصل نے درباری نقارے فیض پایا اور درباری عیش پسندی نے مزاح میں ہزل، ہجو اور فحش گوئی کے لئے رات ہوا کر دیا ہے۔

عربی فارسی مزاح کا رنگ و روپ شخصی اور تفریحی حدود میں محصور ہو کر رہ گیا

۲۔ مزاح نگاری اپنے طریق کار کے اعتبار سے فارسی مزاح نگاری کی ایک صورت ہے اردو

اور فارسی زبان و ادب نے ایک ہی معاشرتی نقارے میں اس لئے زبان کے وسیلے سے قطع نظر اردو مزاح اور فارسی مزاح کو ایک ہی جیسے اصول و قواعد سے سابقہ پڑا۔ یہاں بھی وہی درباری اثرات نظر آتے ہیں یہاں بھی لفظوں سے پیدا ہونے والے مزاح کو بنیادی اہمیت دی گئی ہے لفظی مزاح میں زیادہ اہم طعن، طنز، تشبیہ، تعریف، تشویش، مذمت، شوخی، ہزل، ہجو، پھکڑ، پھبتی، تسخر اور ٹھٹھے کو سمجھا گیا بغور دیکھا جائے تو اردو کے مزاحیہ ادب فن میں بھی جذبات اور احساسات کو صحیح اہمیت نہیں دی گئی بہت سے مسائل کیفیتوں کا تجزیہ منطقی اور انسانی اصولوں سے ہوا۔ اس کا نتیجہ یہ تھا کہ مزاح کی لطیف صورتیں نظروں سے اوجھل رہیں اس صورت حال کا اندازہ عہد قدیم میں مزاح سے متعلق جو اصطلاحیں استعمال کی گئی ہیں ان کے مفہیم سے بخوبی کیا جاسکتا ہے مثلاً فقرہ جملے کا کوئی حصہ، پورا جملہ، فریب کی بات، وہ بات جو بے اصل ہو۔ فقرہ جڑنا۔ آوازہ کسنا، فقرہ چست کرنا۔ دل سے کوئی بات کرنا فقرے بازی، عیاری، چالاکی (نور اللغات) بذلہ۔ لطیفہ اچھی بات جو دوستوں کی محفل میں کہی جائے تاکہ ان کا دل خوش ہو (غیاث اللغات) سلیف، چٹکڑ، میٹھی بات (نور اللغات)

چٹکڑ، لطیفہ دلچپ فقرہ اور عجیب چیز چھوٹی سی پر تاثیر نور اللغات۔ چٹک چٹک روشنی۔ چٹکلا، روشن چٹک دار، شاندار، دل خوش کن، پرمزہ بکین (PLATTS) چٹکڑ، مزہ، ذائقہ، زبان کا چٹکا (نور اللغات) ٹھٹھا ۱۔ قہقہہ، وہ ہنسی جو بلند آواز سے ہو۔ ٹھٹھی ٹھٹھی، یہودہ پن سے ہنسنے کی آواز (نور اللغات)

JOHN PLAY, SPORT A MERE, JOULARITY, PLEASANTRY

JOKE, JEST CHILD'S PLAY, AN EASY MATTER, TRIFLE. A WAS,

A FUNY FEELLOW محصل

ٹھٹھے بازی

(PLATTS) TO RIDICULE, TO MAKE A FUN,

ٹھٹھا مارنا، ٹھٹھا کرنا، چیل کرنا، تسخر کرنا، ٹھٹھا رکنا، قہقہہ مارنا (نور اللغات)

کی رو سے الفاظ اور معانی کا باہمی رشتہ پہچان گیا۔ ایک طرف تو مزاج نگاری میں جذبات و احساسات کی بعض نازک صورتیں نظر انداز ہو گئیں دوسری طرف اصول مزاج پر منطق کا یہ اثر ہوا کہ اسے سمجھنے کے لئے جو عمل سینا کے اصولوں کو برتا گیا علم معانی و بیان کے سارے پہلو جو خطابت میں استعمال ہو رہے تھے ان کی منطقی توجیہ و توجیہ فن مزاج میں بھی کام آئی اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ اس فن کی مدد سے زندگی کے صرف واضح حقائق گرفت میں آ سکے اور توجہ کا مرکز انسان کی جسمانی حرکات و سکنات قرار پائیں لطیف مزاج کے مقابلے میں قہقہہ اور مسکراہٹ کے مقابلے میں خندہ و ذراں نہا کا چلن زیادہ ہوا اور اس مواد کی تحلیل کے لئے جو اصول وضع ہوئے ان پر منطق کا اثر بہت گہرا تھا چنانچہ اہم فن مباحث میں ایک مسئلہ قاری کا تھا مزاجیہ بات کہ کر قاری کے ہاں جو جسمانی تغیرات رونما ہوئے ان کی وضاحت طبی نقطہ نظر سے کی گئی اور خون کی حرکت اور سکون کو بنیاد مانا گیا اس مرحلے پر انسانی مزاج کی وہ تعبیر جو خلطوں کی صورت میں طب نے کی تھی اسے قبول کر لیا گیا یہ طبی وضاحت بھی کافی تھی چنانچہ مزاج کا منبع الہامی قرار پایا شاعری الہامی تھی اسی طرح مزاج کا منبع بھی کشف و الہام مان لیا گیا لیکن عجیب بات ہے کہ اس صوفیانہ توجیہ کے باوجود شاعری اور مزاج نگاری دونوں ہی معنی کی بجائے خارجی صورت احساسات کی جگہ خیالات و توجہ کی جگہ پر بلند اصرار رہا۔ اس کا سبب مادی زندگی کے وہ منظر ہیں جن کی طرف خلفائے بغداد کے دور میں خواص و عوام کی توجہ ہر چکی تھی نتیجہ یہ تھا کہ مزاج نگاری کا فن اپنی کشفی اور الہامی خصوصیات کے باوجود خارجی زندگی کے ساتھ وابستہ ہو گیا۔ وہ باری زندگی، دولت کی فراوانی، عیش و عشرت اور دوسرے سماجی عوامل نے باطنی مسائل سے زیادہ جسمانی مسائل کی طرف لکھنے والوں کا رخ پھیر دیا۔ مزاجیہ ادب پاروں کا تجزیہ بھی اسی انداز میں کیا گیا۔ جذبات و احساسات ان کی توجیہ و تشریح کی جگہ ہر جذبے کو خیال کی صورت اور ہر خیال کو تفسیر کی شکل میں پہچانا گیا۔ فن لازم میں خطابت کے اصول نیم قرار پائے مواد کی بجائے اسلوب پر زیادہ توجہ ہوئی اس صورت حال نے ایک طرف تو مزاج نگاری کی واضح صورتوں پر زور دیا دوسری طرف زبان و بیان کی مدد سے پیدا ہونے والی مزاجیہ صورت حال کے فروغ کا بیش از بیش سامان کیا۔

دہلی داری کی ایک اور خرابی بھی تھی یعنی باہمی رقابتیں اور وہ باری سازشیں۔ مزاج نگاروں کے ہاں بھی جو پہلو زیادہ اہم تھے ان کا نتیجہ اسی وسیلے سے ہوا وہ باری مسخرہ جہاں اپنی حرکات و سکنات اور فقرے بازوں سے دوسروں کے لئے تفریح کا سامان ہیا کرتا ہے وہاں مزاج نگار اپنی قلم بھی اپنے مزاج سے طنز و تعریفیں

تسخر :- مسخرہ پن، مضمحل، مضمحل بازی (نوراللفات) (JESTING)

خوش طبعی، آئندہ براواستہزوخندہ کنندہ یعنی مسخرہ، درنازی یعنی کاربے مزد بہندی بیگار (غیاث اللغات)

طعن :- نیزہ مارنا کسی کو برا کہنا، ملامت، عیب گیری، طنز (نوراللفات)

طعن تشبیع، طعنہ ہنہ (نوراللفات) تشبیع، کسی بات کو برا کہنا، ملامت، برا بھلا کہنا (نوراللفات)

تعریف :- چھیڑنا، اعتراض کرنا، کنایہ سے بات کہنا (نوراللفات)

تضحیک :- ہنسی اڑانا، ذلت، رسوائی (نوراللفات)

مذمت :- برائی بدی، ہجو (نوراللفات)

ہجو :- کسی کی بد تعریفی کرنا، برائی کرنا۔

پھکڑ :- (ABUSIVE OR INDECENT RAILLERY, LOW AND

COARSE, ABUSE LANGUAGE, PLATTS) TESTING.

گال گلیچ :- ہزلیات، نمش، ناشائستہ گفتگو (نوراللفات)

ہزل :- (B A FFO NERY, JOKE, JEST JESTING)

OBSENE LANGUAGE, NONSENSICAL - AN IDLE TALKER

ہزل، بے پردہ باتیں، مذاق، تسخر، نمش بازی - وہ نظم جس میں مسخرے پن کے مضامین ہوں (نوراللفات)

پھبتی :- (A NAME GIVEN IN JEST, DECORATION, ORNAMENT

TO UTTER A JEST (WHICH STRIKES TO ONE)

پھبتی، تشبیہ چسپاں، ایسی بات جو کسی پر چب جلاے اور عین میں وہی معلوم ہو۔ پھبتی
قسم کی تشبیہ ہے جس میں مشابہت پرستہزار کرنا مقصود ہوتا ہے جیسے سیاہ فام چہرے پر چھپک کے
وں کو گڑبڑا دے پڑنا (نوراللفات)

ضلع جگت :- ضلع پہلو کی ہڈی، ذومعنی بات، جگت، رعایت لفظی۔ ضلع جگت

یو وار بات، وہ بات جس میں رعایت لفظی ہو (نوراللفات)

مذکورہ بالا اصطلاحات کے لغوی اور اصطلاحی معنوں سے کچھ بنیادی نتیجے نکلے جاسکتے ہیں۔

ہنسا انسانی فطرت کا خاصہ ہے، ہنس مکھ ایسے آدمی کو کہتے ہیں جس کا چہرہ ہر وقت مسکلتہ اور مسکراتا ہوا نظر آئے یوں تو یہ ایک ذہنی رویہ ہے۔ جس میں لذت، سرخوشی، مسرت اور انبساط پایا جاتا ہے۔ بھبت کی اس نفسی کیفیت کو جب خارجی شکل و صورت ملتی ہے تو اسے ہنس مسکراتا، خندہ، زیراب، خندہ، خندہ دندان نما، زہر خند، خندہ اشک اور تہقہہ لک لک ٹنگان تہقہہ کے طور پر پہچانا جاسکتا ہے۔ یہ سارے کے سارے مسرت کے خارجی مظاہرے ہیں مشرقی ادب میں بھی کچھ لذت اور پُر انبساط کیفیت کو انہی خارجی طریقوں سے قدار پہچانتے تھے۔ ادب میں اسے طنز و طرائف کے مرکب سے یاد کیا گیا۔ (اسج کل ہم اسے (HYMOUR) یا مزاح کا نام دیتے ہیں) مذکورہ بالا اصطلاح سے معلوم ہوتا ہے کہ مزاح کے متعلق نفسانی حالتوں کی پہچان قدار نے خارجی پیمانوں سے کی اس لئے مزاح کے خارجی مظاہر کے بیان کے لئے ذخیرہ الفاظ و افرام ہے لفظ۔ فقرہ کو لیجئے۔ گرامر کی اصطلاح سے قطع نظر اس کا ادبی مفہوم یہ ہے کہ کسی ایک جملے کی مدد سے کئی پر آوازہ کنا۔ آوازہ کہنے میں ضرب کا ایک پہلو بھی شامل ہے کہ ایسی بات کہنا جو بے اصل ہو تیکے آواز سے کہنا کہ دوسرا اسکی چھٹی محسوس کرے اس میں کہنے والے کی عیاری اور چالاکی بھی شامل ہے اس لحاظ سے فقرے کا لفظ قاری یا ملاح کا بیلے خود فاعل سے متعلق ہے "بذلہ" اپنے عمل کے لحاظ سے دل لگی کی ایسی بات ہے جو دوستوں کی محفل میں کہی جائے جس میں عیاری، چالاکی اور جھن کی جگہ ملائمت اور نرمی بلکہ خوش طبعی کا پہلو ہو۔ اس میٹھی بات کے لئے نادر اور عجیب ہونے کے علاوہ پُر تاثیر اور مختصر ہونا بھی لازمی شرط ہے۔ بذلہ یعنی اپنے اثر کے لحاظ سے دل خوش روشن اور چمکدار ہو۔ اختصار اور ندرت فکر اس کے بنیادی عناصر ہیں "ٹھٹھا" ہنسی کی وہ صورت ہے جس میں آواز کا دخل ہے۔ کسی کا مذاق اٹانے کے لئے ظلمتہ تہقہہ ٹھٹھا مارنا کہلاتا ہے "تسخر" اور ٹھٹھے میں بظاہر یہ فرق معلوم ہوتا ہے کہ ٹھٹھا فاعل کی اپنی حالت کا اظہار ہے اور تسخر اٹھے ذہنی رجحان کو ظاہر کرتا ہے اس میں کسی سے خداد اسطے کے پر کارویہ بھی جاسکتی ہیں کیا پندرتی ہے AWWKWARDNESS کا اس اس ہے۔ مسخرہ اسی لئے مسخرہ کہلاتا ہے کہ وہ اپنی حرکات و سکنات سے دوسروں کے لئے ہنسنے کا سامن ہیکرتا ہے اور اس کے افعال و گفتار میں دوسروں کی ذلت و رسوائی یا اقدار کی تضحیک کا پہلو پایا جاتا ہے۔ شوخی میں تیزی و طراری، گستاخی دے ادبی، دلیری اور چالاکی کا عنصر پایا جاتا ہے گویا اپنے معانی و مطالب کے

یہی وہی کی دہی ہوئی خواہشات کے اظہار کی ایک صورت ہے۔ اسے موجودہ اصطلاح WIT یعنی
 بذکر سنجی یا خوش طبعی کا مثالی چاہیے۔ درباری اور عیاشانہ ماحول کے زیر اثر شوخی جب بڑھتی ہے
 تھاس میں یا تو طنز کا رنگ نکھر آتا ہے۔ یا فحاشی کا پہلو اجاگر ہو جاتا ہے دوسرے کی عیب گری و
 عیب جوئی اور لہجہ طعن مقصود ہوا یا اس میں الزامی کیفیت اجاگر ہو جائے تو اسے طعن کہنا چاہیے۔ اگر یہی طنز
 بات کنائے کے طور پر کہی گئی ہے تو تعریف ہے اگر دوسرے کی ذات اور رسوائی کا کھلم کھلا اظہار ہے تو اس
 حالت کو تنصیہ کہتے ہیں۔ اگر دوسرے کی برائی اور بدی بر ملا کی گئی ہے تو ذلت ہے یہی مذمت اگر۔
 دوسرے کے عقائد چال چلن یا رفتار و گفتار کو نشانہ بنا کر شعر میں کہی گئی ہے تو ہجو ہے

اصطلاحات کا یہ سلسلہ شوخی کے پہلے سے متعلق ہے جس کا تعلق دوسرے کے بارے میں ایک طنز
 پر مشتمل ہے لیکن شوخی یا بذکر سنجی دوسرے کے انکار کی بناء پر اور خود اپنی ذات سے ایک اور طرح
 بھی مراد ہے پھر مذکورہ منظم ہر حال سے تو اس کا نام ہزل ہے۔ ہزل میں اخلاق لحاظ سے گری ہوئی باتوں
 اور فحش گوئی اور جنسی افعال کے بیان کی کھلی چھٹی ہے اس صورت حال کی ایک ہی سی شکل چھپتی ہے
 واصل علم بیان کی رو سے تشبیہ کی ایک قسم ہے جس میں مشبہ کا مذاق اڑانا مقصود ہوتا ہے فنی لحاظ
 سے چھپتی تشبیہ کی طرح قدیم نقطہ نظر سے آئینہ دیدار کی چیز ہے علم بیان بدیع کی ایک اور شکل بھی
 اس سلسلے میں اہمیت رکھتی ہے اور وہ ضلع جگت ہے ریاضۃ لفظی سے کام لے کر کوئی پہلو دار یا
 ذومعنی بات کہنا اور قاری لفظ کے دونوں معانی کی طرف بیک وقت متوجہ کر کے مزاح پیدا کرنا
 اصطلاحات کے ان مطالب پر غور کرنے سے یہ پتا چلتا ہے کہ ہنس کی پہچان قدما نے منطق کے
 وسیلے ہی سے کی اور انسانی فکر کا منطق کی مدد سے فقہ و حاصل کیا۔ خارجی مظاہر کے ضرورت سے
 زیادہ اصرار کا اہم ہے کہ مزاح کی پہچان سامع یا قاری کے خارجی رد عمل سے کی گئی۔ مزاح کے تعلق
 اصطلاحات پر بھی اس کلمہ مدلل و جازم و توضیح کو بھی معانی و بیان کے علم ہی کی ایک شاخ گردانا گیا (خلن
 لازم نے سوہیت عقلی میں تعریف کو علم بدیع میں شمار کیا ہے چھپتی اور ضلع جگت بھی علوم کے ہی
 تغیر سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس لحاظ سے مزاح کے فن کو بھی منطق کی مدد سے جانا پہچانا گیا۔ یہی سبب
 ہے کہ انسانی جذبات و احساسات کی بعض حالتیں ان مہرین کی گرفت سے باہر رہ گئیں اور ہای مزاح
 نگاری میں پورے طور پر پنپ نہ سکیں اور مزاح کے اصول و قواعد مزاح کی لطیف و نطیف حالتوں

کے نسخہ میں محدود معادن نہ ہر کے۔

مزاج کے نظری مباحث میں جو امور اہمیت رکھتے ہیں وہ یہ ہیں :-

(الف) مزاج کیا ہے۔

(ب) مزاج کی اقسام اور ان کی حدود کیا ہیں ؟

(ج) مزاج کا مقصد کیا ہے ؟

مشرق میں مزاج (HUMOUR) کے بارے میں جو نظریہ رائج رہا وہ عضو یاتی (اخلاط) اور روحانی (اہلک) سبب کا مرکب ہے۔ الہام کو سرچشمہ ماننے کے بعد مزاج کی نوعیت خصوصاً اس کے ذہنی اور نفسی عوامل کی شناخت اور اس کے محرکات کے مسائل لائیکل رہتے ہیں۔ ان امور کے بارے میں ہمارا قدیم تنقیدی سرمایہ خاموش ہے۔ مزاج کی اقسام و حدود کا تعین معاشرتی زندگی کے شب و روز نے کیا قدر و قیمت کے لحاظ سے کون سا اب پارہ کیا حیثیت رکھتا ہے ؟ اس کا ادراک معاشرتی زندگی کے حوالے سے ہوا۔ منطق نے علمی بنیاد فراہم کی علمائے معانی و بیان و بدیع نے فنی تفصیلات دے کر مزاج کے خدو خال ایسی سطور پر استوار کئے کہ مزاج کی اقسام و حدود خارجی مظاہر کی پابند ہو گئیں لسانی امور پر بہت زیادہ زور دیا گیا۔ مزاج میں وہی پہلو زیادہ روشن اور تاب ناک ہوئے جن کا خصوصی تعلق زبان (LANGUAGE) اور الفاظ (WORDS) کے ساتھ تھا۔ مشرقی مزاج کا خاصہ یہ ہو گیا کہ خالقین مزاج زیادہ تر الفاظ کا کھیل دکھانے لگے۔ اس سے لسانی اور تفریحی پہلو زیادہ ابھر آیا۔ اب مزاج بنیادی مقصد یا تو ادبی (جلب نفقت) ہو یا پھر تفریحی (خوشنودی فراں روا و اصحاب تھا) مغرب میں تو مزاج کو سماجی ضروریات اصلاح معاشرہ کا وسیلہ تسلیم کیا گیا لیکن مشرق میں (کم از کم نظریاتی حد تک) اس نقطہ نظر کی گنجائش نہیں ملتی۔ مغرب میں مزاج کے بارے میں جو معلومات دستیاب ہیں ان سے پتا چلتا ہے کہ اول اول رمان بھی مزاج کے بارے میں یونانی تصورات ہی بروئے کار تھے۔

HUMOUR (لاطینی HUMOREM) کا لغوی معنی نمی (MOISTURE) ہے لیکن قدیم و سہلی میں

اس کا ابتدائی مطلبی مفہوم طبی ہے۔ انسانی مزاج چار خلطوں (CARDINAL HUMOUR) پر مشتمل ہے۔

ان کی کمی بیشی سے انسانی مزاج میں رد و بدل ہوتا ہے۔ مزاج کے لئے مغرب میں (HUMOUR) کا

لئے خون (SANGUE) صفرا (PHLEGM) سودا (BILIS) اور کرب میں طنز و مزاج (ازیریا کا)

لفظ بھی اسی طبعی رجحان کو ظاہر کرتا ہے پہلے پہل مغرب میں ارسطو کے تصورات ہی کو اختیار کیا گیا۔ ارسطو کا خیوانِ ظریف دوسروں کی کمزوریوں یا ان کی بد صورتیوں پر ہنستا ہے۔ ارسطو کی رائے میں ہنسی کا محرک احساس کمتری ہے۔ یہ خیال مغرب میں خاصا مقبول ہوا۔ چنانچہ سترھویں صدی عیسوی میں ایبز (Hobbes) نے اسی نظریے سے برتری کا خیال اخذ کر کے اس میں نظریہ تقابل کا اضافہ کیا ہے۔ ایبز کی رائے میں وہ ہنسی غیر اخلاقی ہے جو دوسروں کی تہین کرتی ہے۔ گویا اس کے نزدیک مزاح میں اعلیٰ اور ادنیٰ کا معیار معاشرے کی اخلاق افسار کے حوالے سے ہوتا ہے۔ ایبز کے مقابلے میں سراسر تصور (Kant) کا ہے اس کے خیال میں ہنسی کا محرک یہ ہے کہ "کوئی چیز ہوتے ہوئے رہ جائے اور ہماری توقعات اچانک ایک بلبلے کی طرح پھٹ جائیں"۔ میٹفن ل کا کہنے ان نظریات کی تلخیص پیش کرتے ہوئے بنیادی مسائل کے بارے میں بعض اہم باتیں کہی ہیں۔ اقتباس ذیل میں پیش کیا جاتا ہے

HUMOUR MAY BE DEFINED AS THE KIMPLY

CONTEMPLATION OF THE INCONGRUITIES OF LIFE

AND THE ARTISTIC EXPRESSION THEREOF.

THIS DEFINITION MAY BE COMPARED (TO ITS ADVANTAGE)

WITH THE FAMOUS DICTUM OF IMMANUEL KANT THAT

THE UDDICROUSIS AN AFFECTON ARISING FROM THE

SUDDEN TRANSFORMATION OF A STRAINED EXRECTION

INTO NOTHING KANTS IDEA SEEMS TO GOOF WITH

A POP AND YANISH. EVEN HENRY BERGSON'S

ASCERTAIN THAT THE COMIC IS SOMETHING

MECHANICAL ENCRUSTED UPON THE LIVING,

ARISTOTLE SAID THAT WHAT IS LAUGH ABLE IS MERELY

۱۔ اردو ادب میں طنز و مزاح (وزیر آغا) ص ۲۱۰ اردو ادب میں طنز و مزاح (مذیر آغا) ص ۲۱۰

۲۔ اردو ادب میں طنز و مزاح (مذیر آغا) ص ۲۱۰ اردو ادب میں طنز و مزاح (مذیر آغا) ص ۲۱۰

A SUBDIVISION OF WHAT IS UGLY, INVOLVING SOME DEFECTS THAT IS NOT CONNECTED WITH PAIN AND INJURY ARISTOTLE ONLY SAID THIS AS A CASUAL REMARK IN HIS POETICS, BUT IT CONTAINS THE ESSENTIAL ELEMENT WHICH THE WORD KINDLY IN THE DEFINITION IS MEANT TO CONVEY

اس رائے میں مزاح کا محک اصل 'شفقت اور ہمدردی' (KINDLY) کا رویہ ہے میری دانستہ یا نکتہ چینی پہلو کی وضاحت دوسرے دو لفظ زیادہ عمدگی سے کرتے ہیں اول (کمی) اور دوسرے (تھیل) یا تضاد دونوں مذکور دبستان رائے فکر مزاح کا اصلی محور کمی کو گردانتے ہیں ایک کی رو سے خالق مزاح کی ذات کی کوئی کمی و عیوب تکمیل دوسرے کے مطابق واقعات کی تخفیف (ادھوراپن) سے مزاح پیدا ہوتا ہے۔ محرکات کے بعد مزاح کے جزاویں واقعات و افعال کا تصادم یا تقابل (یا بقول سٹیفن لی لاک INCONGRUITIES عدم تطابق یا ناہمواری) بھی قابل لحاظ ہے ارسطو سے لے کر دور حاضر تک مزاح کی تعبیر و تشریح کے جو بھی دبستان آئے ان کا بنیادی رُخ انہی الفاظ کی طرف تھا کمی یا تخفیف اور تقابل کے تصور نے فریڈ (FREUD) کو (COMIC WIT) اور HUMOR کی وضاحت کا راستہ سمجھایا اور تقابل نے شوپن ہار کو حقیقت اور تخیل کے مابین ناہمواری کی نشان دہی پر مجبور کر دیا۔ بیسویں صدی میں علوم کی برق پاترقی نے انسان زندگی کے کئی گوشے منور کر دیئے۔ اقتصادیات، عمرانیات، فلسفہ اخلاقیات نے سائنسی علوم کے دوش بدوش انسان کے فکر و عمل کو تیزی سے متاثر کیا۔ نت نئے انکشافات نے انسان کی ذہنیات میں ہل چل ڈال دی، علوم کا باہمی اثر و نفوذ بڑھ گیا فریڈ نے مزاح کی تعبیر کے لئے نفسیات کے اصولوں سے کام لیا، مزاح کے تکیے پہلوؤں کی توضیح کے علاوہ اس کے ہاں لذت یا بی کے نفسیاتی محرکات کا شعور بھی ملتا ہے اس نے اپنی کتاب (WIT AND ITS RELATION TO THE UNCONSCIOUS) میں مزاحیہ ادب کے

تین حصے کے ہیں wit (بند سنجی) comic (مضحک) اور HUMOUR (مزاح) اس کی رائے یہ

بند سنجی کی لذت تو اعتبار کے استمال میں کمی سے مضحک کا لطف خیالات کے استمال میں تخفیف اور مزاح کا مزہ احساسات کے استمال میں ہرزکے جنم لیتا ہے اس صورتِ حال کا رشتہ انسان کے بچپن سے

کیا ہے؟ فریڈ کا کہنا ہے :-

THE PLEASURE OF WIT

THE PLEASURE OF WIT ORIGINATES FROM AN ECONOMY OF EXPENDITURE IN IMITATION, OF THE COMIC FROM AN ECONOMY OF EXPENDITURE IN AND OF HUMOUR FROM AN ECONOMY OF EXPENDITURE IN FEELING - A THREE MODES OF ACTIVITY OF OUR PSYCHIC APPARATUS DERIVE PLEASURE FROM AN ECONOMY ALL THREE PRESENT METHODS STRIVE TO BRING BACK FROM THE ACTIVITY A PLEASURE WHICH HAS REALLY BEEN LOST IN THE DEVELOPMENT OF ACTIVITY, FOR THE EUPHORIA WHICH WE ARE THUS STRIVING TO OBTAIN IS BUT THE STATE OF BYGONE TIME, IN WHICH WE WERE WANT TO DEFERRY OUR PSYCHIC WORK WITH SLIGHT EXPENDITURE, IS THE STATE OF OUR CHILDHOOD IN WHICH WE DID NOT KNOW THE COMICS WERE IN CAPABLE OF WIT DID NOT NEED HUMOUR TO MAKE US HAPPY AND

فریڈ اسٹراڈمزاح کے پچھلے کام کرنے والے مذکورہ بالا اصول (تخفیف یا کمی) کے علاوہ تقابلی تضاد

یانا ہمارے ہرل کو بھی اہمیت دیتا ہے مضمک کے ذیل میں اس کے نظریے کا یہ پندرہ کھل کر سامنے آتا ہے۔
 فرارڈ لکھتا ہے :-

THE COMIC PLEASURE HAS ITS

IN THE EVANTATIVE CONTRAST IN THE COMPARISON
 OF BIG AND SMALL, WHICH ULTIMATELY ALSO EXPRESSES THE
 ESSENTIAL RELATION OF THE CHILD TO THE GROWNUP,
 WOULD INDEED BE A PECULIAR CHANCE, IF THE COMIC
 HAD NOTHING ELSE TO DO WITH THE INFANTILE."

فرارڈ کی توضیحات کے بعد مزاج پر لکھی گئی کتابیں انہی نظریات کو کسی نہ کسی پیرائے میں دوہراتی چلی
 آئی ہیں لیکن لکاک کے اں — THE KINDLY CONTEMPLATION OF —
 INCONGRUETIES OF LIFE کا جملہ بھی اسی نقطہ نظر کی بازگشت ہے۔ شریہار نے
 اپنے نظریے کی وضاحت میں تقابل یا تضاد کو دوسرے عناصر پر فوقیت دی ہے بقول ڈاکٹر وزیر آغا
 اس کی دانست میں جتنی خلاف توقع ناہمواری ہر گئی اتنے ہی سشدید طور پر ہنسی بھی نمودار ہو گئی ہے

IBID. P. 797

۲۔ کلیم الدین احمد بھی تضاد اور عدم تکمیل پر اپنے نظریے کی بنیاد رکھتے ہیں انہوں نے ہنسی کو بنیادی
 طرافت اور طنز کو ذیلی خیال قرار دے کر ان کے بنیادی عوامل کو ایک دوسرے سے الگ کیا ہے فرماتے ہیں :-
 "ہنسی عدم تکمیل اور بے ڈھنگی کے احساس کا نتیجہ ہے جس دنیا میں ہم سانس لیتے ہیں وہ تکمیل
 سے خالی ہے انسان اور انسانی فطرت میں بھی یہی ناتماہی ہے اس لئے ہنسی کے مواقع کم نہیں۔ دنیا اور زندگی
 کی ناتماہی اور ناموزونیت مسلم ہے ہم محض اس ناتماہی کے احساس کا اظہار کر سکتے ہیں یا اس احساس کے
 ساتھ ساتھ اس نقص کو دور کرنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ یہ دونوں مختلف چیزیں ہیں دوسرے
 احساس میں پہلے احساس کا وجود ضروری ہے لیکن پہلے احساس کے ساتھ دوسرے احساس کا وجود لازمی
 نہیں۔ پہلے قسم کے احساس کا نتیجہ خالص طرافت ہے دوسرے کا نتیجہ طنز اور ہجو۔ خالص طرافت نگار
 کسی بے ڈھنگی شے کو دیکھ کر ہنستا ہے اور دوسروں کو ہنساتا ہے، احساس نقص، خامی، بد صورتی کو دیکھ کر
 کی خواہش مند نہیں ہوگا اس سے ایک قدم آگے بڑھتا ہو اور نقص یا خامی دیکھ کر کسی کوشش کرتا ہو (سمن نے لکھی کلیم الدین

ان اصولوں کی روشنی میں مغرب کے مزاحیہ ادب کے بارے میں کوئی رائے قائم کرنا مشکل نہیں۔
 مزاح نگاری کے نظریات کی پرکھیں جس ماحول میں ہوئی اس کا تقاضا یہ تھا کہ الفاظ اور اس کے
 متعلق مزاحیہ صورتوں کے مقابلے میں واقعات اور اس کے نتائج و عواقب سے پیدا ہونے والے مزاح
 کو زیادہ قبولیت کا شرف ملا اور مغربی مزاح بھلائی کی توجہ اسالیب کی خارجی صورتوں کی جگہ داخلی کوائف
 کی طرف زیادہ تھی اور الفاظ کی بجائے خیالات پر توجہ کی گئی۔ مغرب کے مقابلے میں مغرب نے مزاح کی
 قدر و قیمت اور مسائل کو زیادہ پیش نظر رکھا۔ اس لئے مغرب میں مزاح کے متنوع نمونے بکثرت ملتے ہیں
 اگرچہ درباری مسخروں کی یہاں بھی کمی نہ تھی لیکن رفتہ رفتہ خارج از آہنگ عنصر کم ہوتا گیا اور مزاح
 نے انیسویں صدی تک پہنچتے پہنچتے معاشرتی، اصلاحی اور نیکی اور بھلائی کی قدروں کو زیادہ پیش نظر
 رکھا۔ مزاح کا رشتہ حق کی بجائے زندگی سے زیادہ قریبی ہو گیا۔

مزاح کے محرکات سے ہٹ کر اصول و قواعد (ٹکنیک) پر غور کیا جائے تو اس کے عنصر میں قدرو
 قیمت کا مسئلہ خاصا اہم ہے کون سا مزاح بڑھیا اور کون سا گھٹیا ہوتا ہے؟ یہ مسئلہ بار بار اہل الرائے
 حضرات کے لئے سوچ بچار کا موضوع بنتا رہا ہے ادب اور اس کی افادی قدروں کے احساس نے
 مزاح کے مختلف مدارج اور مزاح کی مختلف صورتوں کے در بیان قدر و قیمت کے لحاظ سے فرق کیا
 مزاح جس قدر غیر شخصی ہو گا اس کا اثر زیادہ دیر پا ہو گا اور اس سے زیادہ افراد لذت یات ہو سکیں گے۔
 مزاح جبنا اشراف کی بجائے انواع اور افراد کی بجائے معاشرے کو موضوع بنائے گا اس کی اپیل بھی بڑھتی
 جائے گی۔ تعزیری مزاح کا دائرہ کار محدود اور افادی کا غیر محدود ہے۔ غیر ہمدردانہ طنز و تشنیع
 اور تعریف و تعنیک کے مقابلے میں ہمدردانہ شگفتہ گفتاری زیادہ معزز اور ذریعہ ہے قہقہہ و خوشحالی
 اور سماجی لحاظ سے غیر سنجیدہ فعل ہے اس کے مقابلے میں مسکراہٹ زیادہ پر شوکت اور پر وقار طریق
 اظہار ہے۔ سماجی زندگی میں حفظ مراتب، نظم و ضبط اور رعایت داری، خلوص اور باہمی ہمدردی کی اخلاقی
 قدروں نے مزاح کی قدر و قیمت کا پیمانہ فراہم کیا۔ بظاہر زندگی میں اقتدار کی یہ لام بندی مفکد خیز
 معلوم ہوگی لیکن ہمارے فیصلہ اور ہماری پسند ناپسند کا ہر شعوری اور غیر شعوری رویہ انہی اقدار

سے متاثر ہوتا ہے۔ یہاں تک اقدار کا تقہ ٹھیک ٹھاک ہے لیکن اس صورت حال سے ایک قدم آگے
 انسانی نقطہ نظر کی راجدھانی واقع ہے۔ انسانی فکر نے جہاں مقصدی ادب کو فروغ دیا، وہاں مزاح
 نگاری نے سوسائٹی کے نظم و ضبط کو بحال کرنے اور افراد کو معاشرے کی اعلیٰ اقدار کے تابع کرنے کا ذمہ
 بھی اپنے ذمے لیا۔ بقول ڈاکٹر وزیر آغا "احساس مزاح کا روشن پہلو یہ بھی ہے کہ اس کا وجود سوسائٹی
 کی بنیادوں کو مستحکم کرنے میں معاون ثابت ہوتا ہے لہٰذا تو کیا مزاح مبلغ اخلاق ہوتا ہے؟ کیا مزاح
 کا بنیادی فریضہ معاشرے کی اصلاح ہے؟ کیا مزاح انسان کو سوسائٹی کے ضابطے کے تابع کرنے
 ہی کا وسیلہ ہے؟ اس تشریش ناک صورت حال کو ذرا وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو ان سوالوں کی
 شکل یہ ہوگی: کیا ادب کا کام اخلاق کی اصلاح ہے؟ کیا ادب فرد کو معاشرے کی اطاعت گزاری
 پر مجبور کرنے کا ہتھیار ہے؟ کیا ادب کا مقصد صرف فوری اقدام پر منحصر ہے؟ کیا قیستی اعلیٰ
 درجے کا ادب صرف انسانی ادب ہی ہو سکتا ہے؟ بہر حال کم از کم LAUGHTER کی مدد کیمرے
 "دست وزیر آغا یہ طے کر چکے ہیں کہ :-

"بہر حال یہ بات طے ہے کہ ہنسی (LAUGHTER) ایک ایسی لائحہ عمل ہے جس کی مدد سے
 سوسائٹی کا نگہ بان محض غیر شعوری طور پر ان تمام افراد کو ہانگ کر اپنے نگلے میں دوبارہ شامل کرنے
 کی سعی کرتا دکھائی دیتا ہے۔"

مزاح نگار کا کام اگر صرف لائحہ عمل چارج ہے تو ڈاکٹر وزیر آغا سے اتفاق شکل ہے مگر مزاح
 نگاری میں لہجہ بازوں کی کمی بھی نہیں لیکن یہاں معاملہ لہجہ باز کا نہیں ادب کا ہے۔ ادب میں
 مقصدیت کا سلسلہ درپیش ہو تو سرحد پر آکر قدم رک جاتے ہیں اور ہمارے لئے بھی عاقبت اسی میں ہے
 کہ ہم بھی واپس لوٹ چلیں۔ اردو شاعری میں مزاح کی روایت بہت قدیم ہے فارسی شاعری سے یہ
 مہر اردو میں منتقل ہوئی۔ فارسی میں اس کا دھارا عربی شاعری کے زیر اثر پران چڑھا۔ عربی شاعری
 میں مزاح کے جو ابتدائی نمونے ملتے ہیں ان کی خارجی شکل و صورت قصیدے کی ہے بقول ڈاکٹر طاہر

پوتا مرنی اقسام شعر بیشتر تلکیلی شکل و صورت سے نہیں نفسِ مضمون سے پہچانی جاتی ہیں۔ قصائد جس میں فخریہ انداز ہے وہ

انفخ یا المماسہ اور وہ جس میں ہجو ہے الہجاء کہلاتے ہیں ہجو میں ۴ شعبہ شاعر اپنے دشمنوں کا تمسخر اڑاتا ہے اور قبائل تباہات پر *THROWS IN VECTIVES* کرتا ہے۔ بنو امیہ کے دور میں ہجو ایک اہم سیاسی ہتھیار بن گئی۔ دوسرے عباسی میں فارسی شاعری کا آغاز تو اس میں درباری ماحول نے ہجو گوئی کے عنصر کو خامی تقویت دی غرض فوری میں

ہجو کی مثالیں خالی خالی ملنے لگتی ہیں۔ سلجوقی دور میں ہجو گوئی ایک اہم معاشرتی حربہ بن گئی جس سے شعرا اپنے مخالفوں کی تنقید و تذلیل کے موقع فراہم کرتے تھے اور انہیں نیچا دکھا کر معاشرتی زندگی میں اپنے لئے استحکام کے مسائل مہیا کر لیتے تھے۔ علامہ شبلی کی رائے میں اگر ہجو گوئی کی شریعت ہوتی تو انوری اس کا پیغمبر ہوتا۔ انوری کی ہجریات اچھوتے موضوعات، نادر طریق اظہار، اعلیٰ علمی سطح اور فنی خصائص کے باوجود محدود اور شخصیت پر ہیں۔ ان میں انتقامی عنصر غالب ہے اور ان کا رُہ عمل فرد کی ذات سے بلند ہو کر معاشرے کی تصویر کشی تک نہیں جاتا۔ نظامی اور ابوالعلا گنجوی کی باہمی حق شناسی ہجو کی شانہ حدود سے گزر کر ہزل اور فحاشی کی سرحدوں تک چل گئی ہے۔ اسی عہد کے اہم ترین مزاح نگاروں میں سوزنی کا نام پیش پیش ہے۔ اس کے ان بھی ہجو کی سطح جنسی اعمال و انفال کی تصویر کشی تک جا پہنچتی ہے۔ سلجوقی دور اس لحاظ سے فارسی ادب میں اختصاص رکھتا ہے کہ اس میں مذہبی قدروں، اور جنسی اعمال و انفال میں ہم آہنگی پائی جاتی ہے زندگی کے عام وظائف میں بڑے بڑے ثقہ بزرگ درونِ خانہ کی عیش پسندی اور گفتار و اشعار میں عریانی و فحش گوئی کے رسیات تھے۔ معاشرتی زندگی میں سماجی رکاوٹوں (*SOCIAL TABOOS*) کی کمزور گرت نے اس دور کے ایک طبقے کو ذہنی توانائی اور جذباتی توازن کی نعمت سے مالا مال کیا لیکن ارباب کا ایک دوسرا طبقہ اس متاعِ گراں مایہ سے محروم نظر آتا ہے۔ ترکوں کے تسلط نے معاشرے میں بے راہ روی کے عناصر نمایاں کر دیئے تھے۔ ان کے معاشرے میں کئی طرح کی خرابیاں بھڑکنے لگی تھیں خصوصاً

اخلاقی خرابیاں زیادہ تقویت حاصل کر لیتی تھیں۔ بعض ارباب کے ان اس کا منفی اثر بھی تھا مزاح میں جذباتی احساسات کی ہمواری اور خیالات کا توازن و اعتدال برقرار رہ سکا۔ نرم و لطیف مزاحیہ کوائف کے مقابلے

میں سو قیام پھکڑ پن اور جنسی آزادہ روی کی جھلکیاں زیادہ ہوتی چلی گئیں اس دور کے مزاح کا اکثر پیشہ
 سرمایہ شخصی اور ذاتی مسائل سے متعلق ہے۔ دو مثالیں البتہ ایسی ملتی ہیں جہاں مزاح کا انق کچھ پھیلتا
 نظر آتا ہے۔ اسی زمانے میں ہجو کی ایک مخصوص قسم وجود میں آئی۔ سنائی کا کا زمانہ بلخ فارسی ہجو
 کی تاریخ میں نئی جہت کو پیش کرتا ہے۔ ان کارناموں میں نشانہ ہجو فرد نہیں ہوتا بلکہ کسی نہ کسی شہر
 یا قصبے کو نشانہ بنایا جاتا ہے سنائی نے اہل بلخ کو نشانہ ہجو کیا ہے دوسری مثال عمر خیام کی ہے۔
 جس نے کرداری مزاح کا نمونہ پیش کیا ہے اس کی شاعری اس لحاظ سے اہمیت رکھتی ہے کہ اس
 کے ان طنزیہ رجحان معاشرتی زندگی کے بیل و نہار سے کسی حد تک ہم آہنگ ہے وہ بذاتِ سخن اور
 شوخی کے ذریعے معاشرتی زندگی پر تبصرے کرتا ہے اس کے اہل شیخ کا علامتی روپ ہے معاشر
 کے اندونی تضاد کو جس خوبصورتی اور فنی بصیرت سے خیام نے پیش کیا ہے اس کی مثالیں سائے سلجوتی
 دور میں نہیں ملتیں۔ یہی طریق کار آگے چل کر غزل میں واعظ۔ محتجب کے مضامین پر منتج ہوا۔
 منگول دور میں فارسی مزاح نگاری کی روایت بڑی حد تک سمجھ گئی۔ یہ سیاسی اور سماجی طور پر سرزمین
 ایران کے لئے بڑے ابتلا کا زمانہ ہے شگلوں کے وحشیانہ حملے ایران کی تہذیبی زندگی کو شدید
 نقصان پہنچایا۔ حالات کی بے اطمینان مسلسل خونریزی، سیاسی اور سماجی انتشار نے شعرا کو ترکِ دنیا
 کے رستے پر ڈال دیا۔ گوشہ نشینی کا درس عام ہوا۔ ایل خانی دور کی سیاسی ابتری کا پودا تیموری دور میں
 پھل لایا۔ ایرانی معاشرہ تضادات کا شکار ہو گیا۔ پرانی قدیں ریزہ ریزہ ہو گئیں۔ نئی اقدار کو جگہ
 لینے کے لئے ابھی مراحل سے گزرنا تھا۔ اقدار کی شکست و ریخت اور انتشار اور ابتری نے معاشرے
 میں کئی تبدیلیاں پیدا کیں۔ معاشرے میں اقدار کا تصادم عروج پر ہوتا ہے تو بالعموم طنز و مزاح شعرا
 اور ادبا کے لئے اظہار کا موثر وسیلہ ثابت ہوتا ہے زندگی کے تضادات و دعوتِ فکر دیتے ہیں۔ اور
 گرویش و قیام پذیر ہونے والے حالات اور قدروں کے اختلاف کا شدید احساس اکثر طنزیہ لہجے میں
 اظہار پاتا ہے اس دور میں عبیدزاکانی بہت بڑا مزاح نگار ہو گیا ہے۔ ڈاکٹر ذبیح اللہ صفائی
 کتاب مختصر ادبیات فارسی میں فرماتے ہیں۔

عبیدزاکانی قز دینی کی اہمیت اس بات میں ہے کہ وہ ہزل و مزاح کے شیریں انداز میں معاشرے پر کڑی تنقید کرتا ہے اور سماج کی خرابیاں اجاگر کرتا ہے اس کی تحریر کی روش اور اشعار کا ظاہری اسلوب سعدی کے انداز سے ملتا جلتا ہے عبید نے ہر شاعر سے بڑھ کر اپنے عصر کی ناپسندیدہ اخلاقی اور اجتماعی خرابیوں کو سمجھا اور اسے اشعار میں اس ماحول کو مجسم کر دکھایا جسے تمار یوں کے جور و استبداد نے پیدا کیا تھا۔ ایسا ماحول جو فتنہ و آشوب، قتل و غارت، حالات کی ابتری اور ناپایداری حکومت کی باگ ڈور سنبھالنے والوں کی جہالت اور نادانی اور مٹھی بھر فساد اور اکھڑ لیٹروں کے سبب سے وجود میں آیا تھا۔ عبیدزاکانی مزاح نگاروں کی تین اہم ستوں کو پیش کرتا ہے وہ طنز نگار ہے۔ وہ ہونہار ہے اور فارسی ادب میں پروڈی کے کایا ب نو نے پیش کرتا ہے اسی زمانے میں دو اور پروڈی لکھنے والے گزرے ہیں۔ فخر الدین احمد فارح شیرازی المعروف ابواسحاق اطعمہ اور نظام الدین محمود قناری (مصنف دیوان الہب) ان دو شاعروں کی خصوصیت یہ ہے کہ ایک نے کھانوں کے حوالے سے دوسرے نے لباس کے حوالے سے شاعری کی۔ وہ اسی ذہنی افتاد کے تحت مشہور شعرا کے اشعار کی پروڈی کرتے تھے۔

زمانے کی بے قدری کے یہ روپ جوان مزاح نگاروں نے پیش کئے ہیں ان کے پیچھے کمی داخل عوامل کار فرما تھے۔ عبیدزاکانی نے اپنا نقطہ نظر یوں پیش کیا ہے۔

لے خواجہ مکن تا بتوائی طلب علم
کندر طلب راتب ہر روزہ ہمانی
رہسوزگی پیشہ کن و مسطر بی آموز
تا داد خود از کہتر و ہتہ رستان

اس دور میں مزاح نگاری کا بڑا عنصر غزلیہ شاعری میں نمودار ہوا۔ فارسی غزل اس دور ابتداء میں بہت مقبول ہوئی اس کی ریزہ خیال اس دور کے پراگندہ دماغوں کے لئے کچھ زیادہ ہی پرکشش ثابت ہوئی اگرچہ سلجوقی دور میں غزل نے بقول محمود شیرانی سینا نے کا کوچہ دیکھ لیا تھا۔ تصوف کی اصطلاحات اور عام عاشقانہ الفاظ نے غزل کی دو تہیں متعین کیں رندوں نے اس سے رندی کا سبق لیا اور مصنفانہ تصوف کے افکار و دریافت کے اب تیموری عہد میں اصطلاحات تصوف

ادب عشق و محبت سے متعلق الفاظ تجربے کی سطح پر باہم مل گئے اس سے فارسی غزل میں وسعت پیدا ہوئی اور باریک افکار کے اظہار کے لئے راستہ صاف ہو گیا۔ الفاظ نے حقیقی سطح سے بلند ہو کر مجاز کا راستہ اختیار کیا۔ اس صورت حال میں جہاں افکار میں تعلیم اور تجسس کا عمل آیا وہاں بعض رجحانات نے متشکل ہو کر کرداروں کا پیکر بھی اختیار کیا۔ روحانی واردات اور مذہبی اعتقادات کے فاصلے دنیاوی اور دین داری کے تضادات (مستقل کرداروں کی شکل اختیار کر گئے شیخ، محتسب اور واعظ فارسی غزل میں وہ مستقل کردار ہیں جن کی علامتی حیثیت ہے۔ ان کی مدد سے حقیقت اور مجاز، شریعت اور طریقت، مادیت اور روحانیت، دین داری اور دنیا داری کی قدروں کا تضاد واضح ہوا۔ ان کرداروں کے بارے میں شعرائے فارسی کا رویہ نکتہ سنجی، شوخ، بیانی، طنز و تضحیک، تعریف اور ہجو کا ہے۔ کبھی کبھی شیخ اور واعظ ہزل، پھکڑ اور فحاشی کا نشانہ بھی بنے ہیں۔ یہ طنز حقیقت پسندی (IRONIC REALISM) شیخ و واعظ کے طبعی اس کی وارثی اس کی ہسیار خوری اور اس کی مسکودہ باطنی زندگی کو نشانہ بناتی ہے اور شیخ و واعظ کی حقیقی زندگی اور بہرہ ورپ کے فرق کو سامنے لاتی مجموعی اعتبار سے دیکھا جائے تو فارسی شاعری کے اس دور میں یہی رجحان زیادہ ابھرے ہوئے نظر آتے ہیں یا پھر مثنوی کی صورت میں مکالمے یا موازنے کا طریقہ برتا گیا ہے۔

تیسری دور میں فارسی کی مزاحیہ شاعری میں ایک اور فن ادب کو زیادہ مقبولیت حاصل ہوئی ہے۔ اور شیر آشوب ہے۔ فارسی ادیبوں میں بہت پہلے سے ایسی رباعیاں، قطع، مثنویاں، مفرد اشعار، قصیدے اور مستزاد بھی لکھے جاتے تھے۔ جن کے موضوع مختلف طبقے اور مختلف پیشے پر تھے۔ ان طبقوں اور پیشوں سے متعلق لوگوں کے حسن و جمال اور ان کی دلکش ادائوں کا بیان شہر آشوب کا موضوع خاص تھا۔ اس کہد میں اس صنف خاص میں آگہی خراسانی اور وحیدی قمی نے قابل ذکر نمونے پیش کئے ہیں۔ ان شہر آشوبوں میں پیشہ ور لوگوں کے حسن و جمال کو سعادت و غفلت کی مدد سے پیش کیا گیا مقصد تفریح طبع تھا۔ اس لئے کہیں کہیں کھل کیلئے کار حجاب بھی بھرا یا ہے۔ ذرا معنی لفظ فقرے اور چٹکے اس میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ بعد کے زمانے میں شہر آشوب نے کس قدر

یامک کی اقتصادی حالت کا ملحدہ خیز بیان بھی اپنا لیا (چنانچہ اردو کے اکثر شہر آشوب اسی قبیل سے ہیں) تیموری دور کے بعد ادبیاتِ فارسی میں وہ زمانہ آتا ہے جسے مصوری اور فنونِ لطیفہ میں تو بڑی اہمیت ہے اور اس زمانے میں شعراء کی سرپرستی اور شاعرانہ محفلوں کی کثرت بھی رہی لیکن قدر و قیمت کے لحاظ سے اس دور کی شاعری میں وہ حسن و خوبی نہیں جو تیموری دور کا خاصا تھا۔

منگولوں کے حملوں کے اثرات اس زمانے میں آکر نمودار ہوئے۔ اقتصادی لحاظ سے ایران کا ملک دیوالیہ ہو چکا تھا۔ ادب اور ادیب کا سماجی مرتبہ ایل خانی دور ہی سے ختم ہو گیا تھا۔ اس لئے دربارداری کے محیم آداب اور درباری شاعری کے چرچے بہت پہلے سٹ گئے تھے۔ اس کی اولین زد شعرا اور ادبا کی سماجی حیثیت پر پڑ گئی۔ اس کے زیر اثر فارسی غزل میں ایک گونہ وسعت اور جذبات و احساسات کے اظہار میں عمومی رنگ پیدا ہو گیا تھا۔ جیسے جیسے سماجی زندگی میں انحطاط ہوتا گیا سلطنت کا شیرازہ بھی بکھرتا چلا گیا۔ حزن و یاس کی پرچھائیاں بڑھتی چلی گئیں۔ تیموری دور کے بعد اقتدار کی شکست و ریخت کا عمل کچھ زیادہ ہی تیز ہو گیا۔ اقتصادی انحطاط نے اہل ایران کو چھوٹی صنعتوں کی طرف متوجہ کیا چنانچہ دورِ ہرات COTTON INDUSTRY کو زیادہ فروغ حاصل ہوا۔ ان صنعتوں کے فروغ نے ہرات اور اس کے آس پاس کے علاقے میں ایک حد تک خوشحالی پیدا کی۔

بہی چھوٹے چھوٹے طبقے شعروادب کے محاذ بن گئے اور اس دور کے شاعروں میں کثرت کے ساتھ ایسے لکھنے والے ملتے ہیں جن میں بعض پیشے کے لحاظ سے زرگر۔ مصور۔ دراق۔ دھان کوٹنے والے اور تاجر پیشہ تھے۔ درباروں کی وہ سماجی گرفت ختم ہو گئی جو تہذیب کے نمونے پیش کرتی تھی۔ اور یہی نمونے شعراء کے لئے شر کوئی کا مہیج تھے۔ قدیم معاشرتی زندگی کا شیرازہ منگولوں کے حملے کے فوراً بعد ہی بکھرتا شروع ہو گیا تھا۔ اس کی کچھ عارضی روک تھام ایل خانی فرماں رواؤں اور تیموریوں نے کی لیکن جب سیاسی حالات نے ایران کو چھوٹی چھوٹی حکومتوں میں تقسیم کر دیا تو قدیم اقدارِ حیات بھی منتشر ہونے لگیں۔ نئی اقدار کے جنم لینے میں ابھی کچھ وقت درکار تھا۔ اس لئے اس دور کے شعروادب میں بھی سماجی زندگی کی طرح ایک تصادم کی کیفیت پیدا ہو گئی ایک طرف تو ادب کے روایتی سانچے تھے اور دوسری طرف ان روایتی سانچوں کے خلاف ردِ عمل کا دور دورہ تھا۔ قدیم اقدار کے حق میں اور خلاف مختلف عوامل کام کر رہے تھے ایک طرف لسانی سطح

پرتبدیلی کا احساس شدید سے شدید تر ہو رہا تھا اور استعار میں ڈھلی ڈھلائی ادبی زبان کی جگہ بول چال کی زبان داخل ہونے لگی تھی۔ مواد کی سطح پر بھی زبان کے بنے بنائے پکیر اپنی اہمیت کھو رہے تھے۔ قدیم معاشرتی زندگی کے مظاہر قدیم اقدار کی مثالی حیثیت پر اصرار کر رہے تھے۔ حب کوئی معاشرتی زندگی اندر سے کھوکھل ہو جاتی ہے تو فرد کی داخل اور خارجی زندگی کے رشتے بھی ٹوٹ جاتے ہیں۔ انسان اپنے اندر جھانکنے میں جھجک محسوس کرتا ہے اور ظاہر داری کے لوازم کو پسند کرنے لگتا ہے۔ زندگی کے مثالی نمونے اور حیات کو آرٹ کی سطح پر دیکھنے کا رجحان ترقی کر جاتا ہے۔ روائی شاعری رسمی راستوں پر عمل پیرا ہوتے ہوئے جب اپنے منطقی نتیجے تک پہنچتی ہے تو ادب کی جگہ تک ہندی انفرادی احساسات و جذبات کی جگہ مصنوعی تجربے لے لیتے ہیں۔ اس عمل کا رد بھی بہت شدید ہوتا ہے قدیم اقدار کے تانے بانے کو توڑ کر نئی اقدار ان کی جگہ لیتی ہیں بنے بنائے رویے اور مانگے تانے کے خیالات کے خلاف شدید رد عمل شروع ہو جاتا ہے۔ شیرازی دبستان شعر کے مقابلے میں سبک ہندی کی تحریک اسی کشمکش اور تصادم کا نتیجہ تھی۔ جب کوئی معاشرہ اس طرح کے بحران سے دوچار ہو جائے جب میکانیکی عمل اور انسان کے اصل اعمال کے درمیان بے فرق پیدا ہو جائے تو ایسے میں مزاج کو زیادہ فروغ حاصل ہوتا ہے۔ دبستان ہرات میں زندگی کے باورے میں تصورات اور حاصل حقائق کے درمیان جو خلیج پیدا ہو گئی تھی اسے اس دور کے مزاحیہ ادب نے بڑی کامیابی سے پیش کیا۔ اس زمانے میں کارنلے، شہر آشوب، موازنے، ساقی نامے، واسوخت کمرشت کے ساتھ لکھے گئے، لطائف و ظرائف کے بہترین نمونے تیار ہوئے اور شعراء اور علمائے زندگی کی تلخی کو ایک تھرکھی رویے اور تنقیدی بصیرت سے سمجھنے سمجھانے کی کوشش کی۔ غزلیہ شاعری میں بھی زاہد کی چمیر سمجھاڑ، داغط کا ناک نقشہ، النائی زندگی کے ظاہر و باطن کے تضاد کو ظاہر کرتے ہیں۔ اس دور کے مزاحیہ ادب کو دیکھا جانے تو اس میں تین رجحان بہت اُبھرے ہوئے نظر آتے ہیں۔

۱۔ شہر آشوب کا رجحان جس میں بقول ڈاکٹر مسعود عبداللہ

علاوہ ترکیہ عنصر کے شدید ہجو کا جُز بھی شامل ہو جاتا ہے اس دور کے شہر آشوبوں میں زندگی کے مختلف پہلوؤں کا مضحکہ بیان اور زندگی کے اقتصادی پہلوؤں سے بے اطمینانی کا جذبہ بہت شدید ہے۔
۲۔ واسوخت کا رجحان

یہ دور فارسی میں واسوخت نگاری کی تاریخ میں بڑی اہمیت رکھتا ہے۔ وحشی یزدی اور ان کے بعد شعرا کا ایک سلسلہ ترکِ عشق گفتن پر عمل پیرا ہوتے ہوئے محبوب کو دھمکیاں دینے اور جلی کسی سنسنے پر اتر آیا ہے۔ شعیب اعظمی کے قول کے مطابق۔

عاشق اپنے معشوق سے اس کی بے وفائی۔ ظلم و ستم۔ رقیب بدچشم سے التفات وغیرہ کی شکایت کرتا ہے اور آخر میں اس کو دھمکاتا ہے کہ اگر اس کے طرزِ ستم اور ستم شکاری کا یہی رویہ رہا تو اس کے صبر کا پیمانہ لبریز ہو جائے گا اور وہ کسی اور سے دل لگائے گا۔

فارسی واسوخت در اصل ماحول کے خلاف ہیزیاری کی روش کا ایک غیر سنجیدہ اور معکوس اظہار ہے۔ اس کے نمونے ہیں وحشی یزدی اور ان کے معاصرین کے ہاں ملتے ہیں۔

۳۔ ہیزیاری اور تنفر کے اس معکوس اظہار کے علاوہ مزاح نے پیر وڈی کی شکل بھی اختیار کی زندگی کی معمولی حقیقتوں کے پیرائے میں بیان کرنے سے جو مضحک صورت حال پیدا ہوتی ہے تیوری اور پھر ہر دی دور میں ہمیں ابواسمٰق اطہر اور نظام الدین محمود ملتے ہیں۔ جنہوں نے بڑے بڑے شاعروں کے کلام میں منطقی استدلال کے دُور تک جاتے ہوئے وہ سلسلے بھی مخفی ہیں جو اپنے اندر طرافت کی بڑی گنجائش رکھتے ہیں۔ کھانے اور لباس کے حوالے سے عظیم شاعروں کے کلام کا جو حلیہ بتایا گیا ہے وہ بڑی جان رکھتا ہے۔ اپنے زمانے کے انحطاط پذیر رویے اور غیر اخلاقی رجحانات پر طنز کے لئے یہ غیر متبدل سانچا بہت کارگر ثابت ہوا ہے۔

مزاحیہ شاعری کے ان رجحانات کا اثر ایران سے پاک و ہند میں منتقل ہوا۔ فارسی کی شعری روایت کا یہ مخصوص رجحان کہ اکثر مزاح لفظوں سے متعلق تخلیق ہوتا رہا۔ پاک و ہند میں بھی رائج ہوا۔ اور ہر اہلِ مزاح نگاری کی جھلکیاں بھی برصغیر پاک و ہند میں ملتی ہیں۔ ایران اور برصغیر

پاک و ہند کی زندگی میں بین فرق تھا۔ ایران میں سیاسی استحکام ختم ہو چکا تھا اور جب صفوی خاندان نے خدہ ہی بنیادوں پر حکومت قائم کی تو شعراء اور ادباء کی سرپرستی کے بہت سے وسیلے ختم ہو کر رہ گئے۔ ملک کی خوشحالی نے فنون لطیفہ کی ترقی کی مگر شعراء کے لئے سوائے چند مخصوص صورتوں کے نوادش خسروانہ کے دروازے بند کر دیئے۔ اسی لئے ایرانی شعرا نے اکثر پاک و ہند کا رخ کیا اور دربار اکبری میں اپنے فن کے جوہر دکھائے۔ یوں تو پاک و ہند میں فارسی ادب کا فروغ اور ترقی محمد غزنوی کے حلقے کے بعد سے شروع ہو گئی تھی اور ایک زمانہ ایسا تھا جب ایران کے مقابلے میں ادب کی رہنمائی کے لئے پاک و ہند کو مرکزی حیثیت حاصل ہو گئی تھی اس زمانے میں شعرا کا درباری رشتہ و ایصال بہوں میں ظاہر ہوئے عبید اور مسعود کے اشعار اس کا نمونہ ہیں، جب منگولوں کے حلقے نے ایران کو برباد کیا تو پاک و ہند میں فارسی کا درج کم ہو گیا۔ بار کے حلقے (۱۵۲۶ء) کے بعد پاک و ہند میں فارسی کا چرچہ پھر سے ہوا سیاسی اور ادبی قسمت آزمائش کے ساتھ اس سرزمین کا رخ کرنے لگا۔ ایران کے مقابلے میں یہاں علم و ادب کی قدر دانی بھی زیادہ تھی اور ایران و توران کے مقابلے میں خوش حالی کے امکانات بھی زیادہ ہو گئے تھے ان حالات میں اکبری دربار خاص طور پر ایرانیوں کے لئے کشش کا باعث بنا۔ نئے جاگیر داری نظام نے اونچے طبقے کے لئے معاشرتی زندگی کا وہ پیمانہ وضع کیا جس میں ایران سے آنے والے عناصر کی کثرت تھی۔ ایران کی تہذیبی وراثت مقامی رنگوں پر غالب آگئی رسم و رواج نشت و برخاست کے طریقے، آداب محفل، طریق حکومت اور عام شہری بودیہ پر ایرانی اثر چھپا گیا۔ اس لئے خارج میں مقامی عناصر کو بھیجے دھکیلنے کا عمل تو شروع نہیں ہوا اور تصانیف کے عناصر بھی ایران کے مقابلے میں کسی قدر کم ہو گئے لیکن یہاں بھی دو تہذیبوں کا سابقہ و مقابلہ اس لئے ہم آہنگی کے خارجی روپ کے نیچے تضاد اور اختلاف کا طوفان موجزن رہا۔ زندگی کے قواعد و ضوابط جو ایران سے آئے تھے اور جنہیں اوپر کے طبقے نے اختیار کیا تھا۔ ان میں ادب کا ہند کی عام زندگی میں فرق آسانی سے مٹنے والا تھا۔ شعوری سطح پر ہم آہنگی کے باوجود معاشرے کی اندرونی تہوں میں تقادمت اور بے چینی اظہار کے بعض بالواسطہ طریقے اختیار کرنے پر مجبور تھی۔ دولت کی فراوانی اور فتوحات کے سلسلے نے برسر اقتدار طبقے کو عیش و عشرت کا گرد و پودہ درباروں میں ملا دوپازہ اور بیربل کی قدر دانی شعراء کی سماجی حیثیت کے لئے کچھ نہ کچھ چینی

تھی۔ چنانچہ اس دور میں شخصی کی محدودیت بھی درباری شعراء کے ہاں ملتی ہے اکبری دور حکومت کے آخر میں قحط سال اور بعض دوسرے عناصر کی وجہ سے حکومت کا شیرازہ کچھ ڈانوا ڈول ہونے لگا تھا۔ اسی لئے عہد شاہجہانی میں ہمیں بعض شعراء کے ہاں آشوب زمانہ کی جھلک ملتی ہے۔ مختلف پیشوں کی جو حالت تھی اور مختلف طبقوں کے بارے میں جو عیاشانہ رویہ پایا جاتا تھا اس کی پہلی جھلک عہد اکبر کی تصنیف "صفت الاصفاف" میں ملتی ہے صفت گروں اور پیشہ ورانہ کے حسن کی توصیف عہد اکبری میں نظر آتی ہے شہر آشوبوں کے اس مجموعے میں ہمیں زندگی کے گہرے حقائق کا شعور نہیں ملتا۔ زندگی کے ساتھ ایک کھل کھیلنے کا رویہ ضرور پایا جاتا ہے شاہجہانی میں بہشتی نے شہر آشوب کے ہجویہ اور ہزیلیہ عناصر کو کم کر کے اسے ملکی اور سیاسی معاملات اور رعایا کی بے چینی کے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے اس کا آشوب نامہ اس لحاظ سے بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ ملک کے مختلف صوبوں میں جو نظمیں پھیلی ہوئی تھی اس کی وضاحت دیکھنے میں آئی ہے۔ شہر آشوب کی تاریخ میں یہ ایک بڑا انقلابی قدم تھا اس سے ہجویہ شاعری کا انفرادی رخ زندگی کے وسیع تر حقائق کے ساتھ منسلک ہوا، ہجو ایک انفرادی اور شخصی رویہ ہے جسے اگر خارجی زندگی سے ہم آہنگ کر کے وسعت نہ دی جائے تو اس میں ابتذال، عناد اور نماشی کے عناصر ابھر کتے ہیں۔ بہشتی کے ہاتھ میں اگر شہر آشوب ایک اہم سماجی ضرورت کو پورا کرنے کے قابل ہو گیا۔

وہ ان خطاط جس کا آغاز عہد شاہجہانی میں ہو گیا تھا اور جس کی بہت کچھ روک تھام عالمگیر کے دور حکومت کے ابتدائی زمانے میں ہو گئی اب آخری چند برس میں ظاہر ہونے لگا تھا کہ یہ زمانہ فارسی کے مزاحیہ ادب کے لئے بڑی اہمیت رکھتا ہے یہی وہ پس منظر ہے جس سے اردو شاعری کے مزاحیہ ذخیرے نے اثر لیا ہے۔ عالمگیر کی وفات کے بعد سے لے کر محمد شاہ کے دور حکومت تک سیاسی اور سماجی لحاظ سے پاک و ہند کی تاریخ بڑی آزمائش سے گزری یہی وہ دور ہے جب

مخالف قوتوں نے سراٹھایا اور سیاسی استحکام آہستہ آہستہ ختم ہوتا گیا۔ نتیجے کے طور پر مغلیہ تمدن کا فاضلہری
 ڈھانچہ عملی زندگی سے کٹتا چلا گیا اور اس کی شکست و ریخت اور حالات کے الٹ پھرنے ایک بار پھر مزاحیہ
 ادب کے لئے راستہ ہوا کیا۔ فارسی شاعری میں دورِ شہجانی سے ایک تغیر آنا شروع ہو گیا تھا۔
 سبکِ ہندی یا تازہ گوئی کی تحریک تمثیل گوئی اور ابہام کا روپ دھارنے لگی تھی۔ چنانچہ بچیدگی
 خیال اور منطقی مغالطوں نے شاعری کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لیا اس زمانے میں دیگر
 اصناف میں غزل کمزور یا دہ مقبولیت حاصل ہونے لگی۔ عہدِ اورنگ زیب میں جب توسیع سلطنت اپنی
 فطری حدود سے نکل گئی اور دکنی جہات کی وجہ سے شمالی علاقوں کی زندگی کا شیرازہ انتشار پسند عناصر
 کے ہاتھوں بکھرنے لگا۔ ایرانیوں کی آمد کا سلسلہ رفتہ رفتہ بند ہوا۔ مقامی لہجہ کے لئے فارسی زبان
 کتابی اور علمی زبان ہوتی چلی گئی۔ منفی نتیجہ یہ ہوا کہ فارسی شاعری میں علمی اور کتابی رجحانات کے
 سبب انسانی مسائل سے دلچسپی بڑھ گئی۔ اس دور کی مزاحیہ شاعری بھی رعایتِ لفظی۔ فارسی اور
 اردو کی پیوندکاری اور طنز و مزاح کے خارجی روپ مثلاً زٹل پھیتی۔ تعریض اور ہجو سب میں
 لفظی صنعت گری کا پہلو بہت اہم ہو گیا۔ غزل کا تمثیلیہ اور ابہام کا انداز خلقی تخیل کی صورت
 میں سامنے آیا۔ مزاح میں یہی رجحان منطقی مغالطے کا باعث ہے سماجی سطح پر سوال کے آثار
 بندھے شکلی جذباتی ردِ عمل کو چھوڑ کر ادراثرات کے جذباتی آداب کا لحاظ ترک کر کے ٹھٹھوں
 عریانی اور نمحاشی کی حدوں میں چلا گیا۔ اس معاشرتی حالت کا نتیجہ نمایاں یہ تھا کہ دورِ اکبری سے
 مقامی عناصر طبقہ امرا کی ایران پرستی کے خلاف سرگرم کار تھا۔ جب دورِ اورنگ زیب میں بعض علم
 کی مجلسی سرگرمیاں بڑھ گئیں اور خارجی زندگی پر مذہب اور اخلاق کی گرفت زیادہ ہوتی چلی گئی
 اس ردِ عمل میں مادی اور غیر مذہبی عوامل نے شعرا اور ادباء کی داخلی زندگی کو متاثر کرنا شروع
 کر دیا۔ نتیجہ یہ تھا کہ زندگی کا تفریحی اور عیشیانہ پہلو نمایاں ہونے لگا۔ عیش و عشرت کی وہ خرابیاں
 پہلے صرف امرا کے طبقے تک تھیں اب عوام کی زندگیوں تک بھی ورائیں سلطنت توسیع کے لیے
 اب سلطنت کے سینے کا سماجی عمل شروع ہو گیا۔ مغل شہزادوں کی باہمی آویزشیں مرثیوں
 مسکھوں اور راجپوتوں کی وحشیانہ سرگرمیاں۔ معاشرے میں بے عملی انفعالی رجحانات اور داخلی
 زندگی سے خوف زدہ کرنے کا سبب بن گئیں شعرا اور ادباء نے بھی جن میں حجاب تک خوفزدہ ہونے کا

بجائے ترکِ دنیا۔ تصوف اور درسِ اخلاق میں پناہ لے یا پھر زندگی کے خلد جی پہلوؤں کی تصویر کشی کو اپنایا اس معاشرتی بد نظمی نے عقیدے اور عمل۔ نظریے اور فعل۔ مذہب اور دنیا داری میں فاصلہ پیدا کر دیا اس دور کے مزاح نگار زیادہ تر زندگی کے تفریحی پہلو سے لگاؤ رکھتے ہیں وہ منطقی مغالطوں سے مزاح پیدا کرتے ہیں۔ وہ زبان کے بے ڈھنگے پن سے خوش طبعی کا کام لیتے ہیں۔ جعفر زٹلی، اور نعمت خان عالی دونوں کے مزاح زیادہ تر تفریحی اور لفظی ہے اور اس کے زیادہ نمونے لفظوں کی عجیب و غریب پیوند کاری پر منحصر ہیں۔ فارسی کے مزاحیہ ادب میں عبید زاکانی کے ساتھ اگر کوئی نام لیا جاسکتا ہے تو وہ نعمت خان عالی کا ہے۔ عالی نے نثر کے علاوہ نظم میں بھی اپنے زمانے کے تضادات کو پیش کیا ہے۔ جہاں دوسرے شاعر اور ادیب مزاح کی ابتدائی اور کھردری حالتوں میں الجھ گئے نعمت خان عالی نے فارسی مزاح نگاری کو اوج کمال تک پہنچایا۔ ان کے ہاں زندگی کی ناہمواریوں اور معاشرت کے تضادات کی تصویر کشی جس اعلیٰ پیمانے پر کی گئی ہے اس کی مثال کسی اور دور میں شکل سے ملے گی۔ شہر آشوب ہو یا پروردی طنز یا تعویض عالی کا قلم زندگی کے مضحک پہلو دریافت کر لیتا ہے۔ اس کے ذرا کم تر درجے پر جعفر زٹلی کا نام لیا جاسکتا ہے۔ جسے اردو کا پہلا مزاح نگار قرار دینا چاہیے۔ جعفر کے ہاں انفرادی ہجو کے ساتھ ساتھ کبھی کبھی زندگی کے حقائق کے بارے میں عمومی طنز کے نمونے بھی ملتے ہیں۔ اس سلسلے میں رستم نامے کے یہ شعر ملاحظہ ہوں :-

من آن رستم وقت روئیں تنم کہ وہ پاڑا از مشتِ خود بشکنم
پوشم اگر جو شن جنگ را ہوجیت دہم پسوئے لنگ را

دریں دور ثانی رستم منم بتاشاہ گرز گراں بست کم

فروردی کے شاہ نامے کی اس سے بہتر پروردی کیا ہوگی اور اپنے دور کے فکر و عمل کا تضاد اس سے بہتر کیا کیا جاسکتا ہے زٹلی کا یہ طریقہ محصوم اور بیابطن گہری بات کہی جائے اس میں جعفر کا مقابلہ مشکل ہے۔

محمد شاہی دور کے ابتدائی زمانے تک شعراء داخلی زندگی سے خوف زدہ اور خلد جی زندگی کی طرف زیادہ مائل ہیں شہر آشوبوں میں البتہ زندگی کا داخلی حزن اور زندگی کا بے تسکاپن لہجہ لگتا ہے۔ محمد شاہ کے دور میں معاشرتی زندگی بدلنے لگی نڈال آمادہ عناصر زیادہ تند و تیز ہو گئے

اسی لئے اس دور میں بکثرت شہر آشوب ملتے ہیں۔

ڈاکٹر سید عبداللہ اس دور کا تجزیہ کرتے ہوئے فرماتے ہیں۔

”محمد شاہی عہد میں شہر آشوب بڑی کثرت سے لکھے جاتے ہیں اور یہ کوئی تعجب کی بات نہیں۔

کیوں کہ زمانے کے واقعات اور احساس زوال سے شعرا کا اثر پذیر ہونا بالکل قدرتی تھا۔ چنانچہ ان نظموں میں اس دور پر فتن کے واقعات کا پورا عکس ملتا ہے سیاسی فضا کے ساتھ ساتھ عام شاعری کا رنگ بدلایا نہ بدلا ہو شہر آشوب کا رنگ یقیناً بدلا ملکی انتشار خانہ جنگی۔ بے روزگاری، مجلسی بے اعتمادی، معاشرتی گڑ بڑ اور بے چینی اس قدر عام ہو گئی تھی کہ اس کے احساس سے کوئی صاحبِ دل خالی نہ ہوگا۔ علامہ آزاد بلگرامی نے خزانہ عامرہ میں متعدد موقعوں پر عسکری نظام کی شکست اور فن سپہ گری کے زوال کا اہم کیا ہے شعرائے عصر اگرچہ خاص حقائق کے اظہار سے عموماً مجتنب رہتے تھے جس کی وجہ سے ملکی سیاسیات کا عکس ان کے کلام میں کچھ زیادہ نظر نہیں آتا۔ پھر بھی ان کی شاعری سیاسی بے چینی اور اقتصادی بے قراری کی غمازی ضرور کرتی ہے۔

درحقیقت یہ بڑا عبرت ناک دور تھا۔ اس زمانے کے مصنفوں کے ذہن پر مصائب و آلام کا اثر بہت گہرا معلوم ہوتا تھا۔ یہاں تک کہ کتابوں کے ناموں اور عنوانوں سے بھی اس کا اظہار ہوتا ہے چنانچہ بہت سے عبرت نامے شورش نامے نلک آشوب اس زمانے میں لکھے جاتے ہیں جن کے مضامین واقعی عبرت و آشوب کے مرتفع ہیں۔

دہلی پر بیرونی حملوں نے شعرا کو داخل زندگی کی آنکھوں میں آنکھیں ڈال کر دیکھنے کا شعور عطا کیا اب زبان کے کھلنے کے بجائے حقائق تو جہد کا مرکز قرار پائے۔ یہی سبب ہے کہ ابہام گو شعرا کے مشہر آشوبوں کے مقابلے میں سودا ان کے معاصرین کے شہر آشوب زندگی کی زیادہ گہری بصیرت کا ثبوت دیتے ہیں درگاہِ قلی خاں نے مرقعِ دہلی میں زندگی کی جس رنگارنگی کو پیش کیا ہے اس کی جھلک اس دور کے شاعری میں بھی ملتی ہے لیکن ایک پہلو جو مرقعِ دہلی میں نمایاں نہیں ہوا اس کی جھلک شاعروں کے کلام میں پائی جاتی ہے وہ ہے یاس و حراں اور زندگی کی تیز روی کا احساس گردشِ ایام کے اثرات، دکھ اور صدمے، میر، سودا کی غزلوں میں بکثرت موجود ہیں۔

ایسے میں انسان اپنی شخصیت کو پوری زندگی کا محور سمجھ لیتا ہے اور شخصی عناصر پر زیادہ زور دیتا ہے۔ ان داخلیت پسندوں میں سودا کو AMBIVERT سمجھنا چاہیے کہ وہ زندگی کے داخل پہلوؤں کے ساتھ ساتھ خارجی پہلوؤں کا احساس بھی ہے۔ سودا کے ہاں ہجو یا ست میں شخصی عناصر زیادہ ابھرے ہیں لیکن جہاں جہاں وہ اپنی ذات کا رشتہ خارجی زندگی سے استوار کر پائے ہیں ان کی مزاح نگاری کا معیار بلند ہو گیا ہے۔ تضحیک روز کاریں مرثیوں کے دہل پر پہلے چلے گئے جس عمر کی سے پیش کیا ہے اسے سودا کی مزاح نگاری کا قائل ہونا پڑتا ہے۔ سودا نے اپنے دور کے تضادات کو بہت عمدگی سے بیان کیا ہے۔ اس دور کے شاعروں نے خارجی زندگی کے بعض چھوٹے چھوٹے پہلوؤں کو بھی مزاح کا نشانہ بنایا ہے۔ کھٹل نامے، سردی نامے، اور اپنے گھروں کی منت حال کا نقشہ واقف کے عمدہ CARICATURE ہیں۔ یہ صورت ہر اس انحطاط پذیر معاشرے میں ہوتی ہے جہاں عظیم مقاصد کی جگہ زندگی کی معمولی دلچسپیاں حاصل حیات ہر جاتی ہیں۔ اس سلسلے میں "میر کا گھر" اور قائم کا سردی نامہ کی چیزیں ہیں۔ آگے چل کر اردو شاعری میں تنویری نگاری کی مستقل روایت ہو گئی۔ مصحفی کا کھٹل نامہ اور سردی نامہ اور میر حسن کی ہجو حویلی لکھنؤ میں اسی جہان کو پیش کرتے ہیں۔

مشنویوں کے علاوہ غزلیہ شاعری میں بھی زاہد اور واعظ کے ساتھ چھپر چھاڑ اردو مزاح نگاری میں بہت اہم ہے ڈاکٹر وزیر آغا لکھتے ہیں :-

اردو شاعری میں زاہد کی چھپر چھاڑ کی رو اس نفسیاتی وجہ کے علاوہ اپنے زمانے کی سماجی بد نظمی، قنوطیت اور ماحول کے نئے قواعد و ضوابط کے خلاف ایک رد عمل کے طور پر بھی نمودار ہوئی۔ دراصل اس طویل زمانے میں جمہوریت کے تصور کی عدم موجودگی اور قومی کردار کی بزدلی و ناکردگی کے باعث ملک کے ایک طبقے نے سیاسی و سماجی مسائل پر براہ راست کلمہ چینی کی بجائے مقابلات کمترین LEAST RESISTANCE کا راستہ اختیار کیا۔ اور اپنے جذبات کے تند و تیز بہاؤ کو ایک حد تک زاہد اور محتب کی طرف بھی موڑ دیا۔

اردو غزل کے یہ کردار اور ان سے متعلق مناسبات و تعلقات کا لبا چوڑا نظام جب لکھنو پہنچا تو اس کی شکل و صورت کچھ اور بھی زیادہ شوخ ہو گئی۔ دلی کے مقابلے میں لکھنو میں سکھ اور چین زیادہ تھا۔ شجاع الدولہ اور آصف الدولہ نے اودھ کو امن و امان کا ایک جزیرہ بنا رکھا تھا۔ جہاں دولت کی فراوانی تھی اور اس کے نکاس کا کوئی معقول انتظام نہ تھا ایسے میں معاشرہ عیش و عشرت کی طرف پلٹتا ہے۔ دلی کی داخلیت والی نفا میں پلے ہوئے شاعر جب لکھنو پہنچے تو خارجی زندگی کی عیش و عشرت نے انہیں اپنی طرف متوجہ کر لیا۔ اب غزل کے داخل عناصر کی جگہ معاملہ بندی نے لے لی۔ شیخ کی تصویر کچھ اور زیادہ بھدی اور مضحکہ خیز ہو گئی۔

ایک شیخ سیہ رو کے بتسم کو نہ دیکھو معلوم یہ ہوتا ہے کہ سنتا ہے تو اگر م،
ہے شیخ سیہ چہرہ جو مجلس میں بھدکتا یاروں کو ہے یاں روٹی کے تنگور کی سوجھی

اس زمانے میں اردو غزل میں وہ عناصر داخل ہوئے جو انشا کے ہاں اچھل کود، سوز کے ہاں بول چال اور چونچلا اور مصحفی کے نزدیک تیغ اور بھالے کی شاعری ہے۔ شعراء اور ادباء کا رویہ زندگی کے بارے میں پوری طرح غیر سنجیدہ ہو گیا۔ اس سے درجمان کھل کر سامنے آئے۔ انشا رک غزلوں میں یہ دونوں رجحان پوری وضاحت سے ملتے ہیں ایک تو لفظوں کی آوازوں سے مضحکہ صورتیں پیدا کرنے کا طریقہ ہے مثلاً

جھٹ پٹ جھٹ کے تم نے جو ہونڈے کیوار خوب جو کھٹ پہ گر کے رات میں کھائی پھچاڑ خوب
سانپ سی زلف تگی اس کے جو کھوٹا کھٹ سی لپٹ پیچ کر میرے گلے تب وہ گیا جھٹ سے لپٹ

دوسرا رجحان SENSE INONSENSE کا ہے۔ وہ شعری روایات جو مسلمات کی شکل

اختیار کر گئی تھیں اس میں مضحکہ پہلوؤں کی دریافت انشا سے خاص ہے فرماتے ہیں۔

گھر سے باہر تمہیں آنا ہے اگر منع تو آپ اپنے کو ٹھہریے کہو تو اڑا سکتے ہیں

اتھ کیا پھیر رہا عارض پہ ابھی کیا پڑا خط کا کچھ دخل نہیں کال ملے جاتے ہیں

چاند سے کھڑے کو اس کے دیکھ گردا گرد سے چار چار انگشت سورج کا کنار اجم گیا

کیسا کاشوق تھا جن کو اکڑ کر بت ہوئے تھا جہاں تک شہر میں موجود پارہ جم گیا

دیانا منہ سید انشا تو انہوں نے دو ہتھ جڑی اکسرنامہ پر

غزل کے ان رجحانات کے علاوہ اس دور میں رنجی کی ایجاد بڑی اہمیت رکھتی ہے۔ لکھنوی معاشرہ زندگی کے تعمیری اور فکری سوتوں سے ہٹ کر عیش و عشرت کے راستوں پر پڑ چکا تھا۔ طوائف معاشرے پر چھا گئی تو پہلے بقول سلیم اختر دیوان خانے کی زینت ہوئی۔ اول اس نے معاشرے کا پُر صنع ملمع اپنایا۔ طوائفوں کے کوٹھے، شائستگی کی درسگاہیں بن گئے۔ تہذیبی سطح پر نسوانیت کا سکہ چلنے لگا۔ مردوں کے ہاں اپنی ذات کو عورت کے ساتھ تطبیق دینے کا عمل معاشرے میں طوائف کی حکمرانی کا بدیہی نتیجہ بھی ہے۔ اے اور اس سے اس دور کے افراد کی جنسی زندگی پر بھی روشنی پڑتی ہے پھر تباہی کی ایک اور منزل آئی مرد شاعروں نے عورت کا روپ اختیار کر کے جنسی کجروی کے مظاہر بنائے ان سے اس دور کی جنسی نا اُسودگی کی خبر ملتی ہے نیز اس اظہار میں اپنے جنسی افعال اور اعضاء کی غیر معمولی قوتوں کے دعوے بھی جنسی میدان میں اہل لکھنوی کی شکست ایک بالواسطہ ثبوت ہے۔ معاشرہ جب مثبت قوتوں کا سب تو چھوڑ دیتا ہے اے اپنے دل بہلانے کا سہل راستہ جنس میں نظر آتا ہے۔ جب بد نظمی کے عناصر یہاں بھی در آئیں تو جنسی کجرویوں کا موضوع ہو جاتی ہیں۔ زندگی کی سختی اور سنجیدگی کے خلاف اس رد عمل بغیر منظم جنسی زندگی کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ کون سے سماجی محرکات معاشرے کی اس حالت کے ذمہ دار ہیں اس وضاحت کا یہ موقع نہیں تاہم اتنا یقین ہے کہ ان کے فطری رویے کے خلاف یہ شعری احتجاج نارمل نہیں ہے۔ شخصیت کے مردانہ اور زنانہ پہلوؤں کا تضادم اس دور کے جنسی کرب کو ظاہر کرتا ہے جنسی لذت کے شیطانی راستے اس بات کا اعتراف ہیں کہ زندگی کے دیگر مظاہر کے بعد جنسی زندگی میں بھی انتشار پوری طرح پھیل چکا تھا۔ رنگین، انشاء اور جان صاحب کے اہل جنسی روابط کے نقشے اکثر بھیاںک اور چھوٹے ہو گئے ہیں چرکیں نے FLUXION کا دور روپ دکھایا ہے جس میں A B N O R M A L انسان فضیلت سے لطف لیتا ہے اس زمانے میں شعراء کی باہمی رقابتیں بھی منظومات کی شکل میں بروئے کار آئیں چنانچہ مصحفی و انشا کے معرکے ہماری مزاح نگاری کی روایت کے سقم پہلوؤں کی نمائندگی کرتے ہیں لکھنوی میں جذبات کی وہ سطح

قائم نہیں رہی جو اردو شاعری کی تمام سطح محقق غزلیہ شاعری سے ہٹ کر مزاح میں بھی لکھنؤ کی معاشرتی زندگی کے نچلے طبقے کی گرفت قوی سے قوی تر ہوتی گئی وہ کھل کھیلنے کا رجحان ایک منظم معاشرے میں نیچے دب جاتا ہے ایسے معاشرے میں جہاں اخلاقی اقدار کی گرفت کمزور پڑ جائے اوپر کی سطح پر آجایا کرتا ہے چنانچہ لکھنؤی معاشرت کا طوائفیت کا روپ اپنے ہمراہ جذبات کے برانگیختہ اور عریاں پیکر تراشنے لگا۔ مزاح میں بھی وہ جذباتی لہجہ معدوم ہوا جس میں توازن، ترتیب اور نظم و ضبط ہو۔ ادبی معرکے بھی بہت نیچے کی سطح پر انسان کو اس کے ہسیانہ رنگ میں پیش کرتے ہیں۔

لکھنؤ میں مزاح نگاری کی روایت زندگی کے خارجی پہلوؤں کی طرف منعطف رہی سماج سیاسی اور سماجی زوال کا شکار ہو کر بالکل کھوکھلا ہو گیا۔ تو شاعری لفظی صنعت گری اور مزاح محض ضلع جگت ہر کر رہ گیا۔

کم و بیش اسی زمانے میں دلی میں لکھنؤ کے مقابلے میں سیاسی استحکام عود کر آیا، ۱۸۰۲ میں جب دلی پر لارڈ لیک کا قبضہ ہو گیا تو انتظامی طور پر ایسٹ انڈیا کمپنی کے آگے اور مغلیہ فرمانروا کی حکومت قلعہ معلیٰ کی چار دیواری میں بند ہر کر رہ گئی۔ اس زمانے میں مزاح نگاری میں غالب کا نام برسی اہمیت رکھتا ہے۔ غالب نے غزلوں میں شعری سلامت کے بارے میں طنزیہ اور شوخ لہجہ اختیار کیا

تیشہ بغیر مرزا کا کوہ کن اسد	مرگشتہ خمار رسوم و قیود مٹھا،
قطرہ اپنا بھی حقیقت میں ہر دریا لیکن	ہم کو منظور رنگ ظرفی منصور نہیں
شنیدہ ام کہ بہ آتش سوخت ابراہیم	ہم ہیں کہ بے شر و شعلہ می تو ہم سوخت
وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں دشناس خلق لے خنجر	نہ تم کہ چور بنے عمر جاوداں کے لئے

غالب کے معاصرین میں فیض اکبر آبادی کی شخصیت مزاحیہ شاعری میں ایک جداگانہ حیثیت رکھتی ہے اس کے ہاں ذخیرہ الفاظ ہی کی وسعت نہیں بلکہ شخصیت کا تنوع اور مسرت کی ایک ایسی لہر اٹھتی ہے

جو زندگی سے پیار اور زندگی کے ہر روپ کو محبت کی نظروں سے دیکھنے پر مجبور کرتی ہے۔ یہاں ہیں پہلی بار زندگی اتنے رچے ہوئے اور بھرپور اذاز میں دیکھنے کو ملتی ہے۔

غالب اہل نظیر زندگی کے اس دور ہے پر کمر لے تھے جہاں گزشتہ تمدنی زندگی دم توڑ رہی تھی اور آئندہ زندگی کے امکانات پوری طرح سامنے آئے تھے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد پاک و ہند میں بالکل نئی تمدنی زندگی کا دور دورہ ہوتا ہے قدیم اقتدا جدید تصور حیات کے درمیان حقیقت پسندی ہوتی ہے سرسید اور ان کے ساتھی زندگی کے نئے امکانات سے مفاہمت کرتے ہیں تحریک سرسید کا یہ ردِ عمل عقلی تھا۔ روحانی قدروں کے مقابلے میں مادی قدروں کی طرف خصوصی توجہ قدیم جاگیر دار نظام کے مقابلے میں نئے ابھرتے ہوئے متوسط طبقے نے زندگی کو بالکل نئے زاویے سے دیکھا یہ طبقہ جسے اس سن سے بہت پہلے عالم وجود میں آنا چاہیے تھا۔ ایسٹ انڈیا کمپنی کی ذریعہ اور تجارتی پالیسی کے سبب تعویق میں پڑا۔ اس سے اس دور کی معاشرتی زندگی میں کسی پیچیدگیاں پیدا ہو چکی تھیں سرسید اور ان کے ساتھیوں نے اس صورتِ حال سے نکلنے کا یہ حل تجویز کیا کہ روحانی اور مذہبی قدر کے مقابلے میں مادی قدروں کا ساتھ دیا۔ قدیم علوم کی جگہ جدید مغربی علوم کو خوش آمدید کہی مشرقی تعلیم کی بجائے انگریزی تعلیم کو مسلمانوں کی اقتصادی پسماندگی کا دوا حل قرار دیا ۱۸۵۷ء کے بعد اسے ایک دہندہ مسلمانوں کو جس ظلم و ستم کا شکار ہونا اس سے بچاؤ کی صورت نئے حالات سے مفاہمت نئے تمدن کو خوش آمدید اور انگریز کی قصیدہ خوانی تجویز کی گئی۔ اس سے پرانی فکر و احساس کی قدیمیں اپنی موت مر گئیں۔ فکر و احساس کے نئے سانچوں کی جگہ لے لی اب زندگی قناعت اور قسمت پر شاکر رہنے پر منحصر نہ تھی۔ ترکِ دنیا اور بے عملی کی جگہ مادی ترقی کے لئے عمل اور جدوجہد نے لے لی قدیم مغل کلچر اپنی افادیت کو مو بیٹھا۔ نئی زندگی کے تقاضوں کے ساتھ یہ تعلق اور نئی ضرورتوں کا یہ احساس آگے چل کر مسلمانوں کے لئے مادی لحاظ سے منید ثابت ہوا لیکن تحریک سرسید میں ایک بنیادی خامی یہ تھی کہ اس میں مادی زندگی پر ضرورت سے زیادہ زور دیا گیا۔ یہ ردِ عمل تھا اس لئے ایک رُخ تھا۔ قدیم معاشرتی زندگی کے بعض عناصر بہر حال تحریک سرسید کی بنیادی کمی کی تلافی میں لگے رہے۔ یہ صحیح ہے کہ سرسید اور ان کے رفقاء نے نئے شعری تجربے کے لئے راستہ صاف کیا اور ادب کا دھارا اصلاحی اور آفاقی مقاصد کی طرف موڑ دیا لیکن اس عہد میں زندگی کے دوسرے رُخ کو جو اخلاقی مذہبی اور روحانی مطالبات پر مشتمل تھا بالکل نظر انداز

کر دیا چنانچہ سرسید کی تحریک کی ان خامیوں نے اودھ پنج اور اس کے نامہ نگاروں کو مخالفت پر کمر بستہ کیا سرسید اور اس کے رفیقوں کو قدیم معاشرتی نظام کی عدم افادیت کا احساس تھا اور انھوں نے بجا طور پر اس طرز فکر کے خلاف بغادت کی ٹیلن نئی اقدار میں بحسن و بجا تھیں جن کا احساس اس وقت پورے طور پر نہیں کیا گیا۔ اودھ پنج کے لکھنے والوں نے خاص کر کھرالا آبادی نے اپنے دور کی تمدنی زندگی کے تضادات کو محسوس کیا اور مادی و روحانی قدروں کے درمیان توازن اور ہم آہنگی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ دور سرسید کی معاشرتی زندگی میں غلامانہ ذہنیت، مذہب کے بارے میں بے توجہی، جذباتی زندگی میں نابرابری، معاشرتی زندگی میں دوزخاں علم کو آقا کی خوش نودی، اسلام کو تجارت بنانے کی مساعی کا پول اکبر نے اپنے مزاحیہ کلام میں کھول کر رکھ دیا ہے رفقاء سرسید نے زبان و بیان میں جو تبدیلیاں کیں اس سے مغربی افکار اور زندگی کے نئے تقاضوں کے بیان کی صلاحیت پیدا ہوئی۔ کیا متوسط طبقہ زندگی کے مسائل کے بارے میں مثلاً عشق و محبت کے روابط نئی سائنسی ایجادات سے کام لینے اور رسم و رواج کے تغیرات کو دیکھنے میں نیا مشہور رکھتا ہے اور اس نے شعر و سخن اظہار کے لئے زبان کے پرانے سانچے کام دے سکتے تھے اور نہ پرانی معاشرتی زندگی کے مظاہر کی جنگالی کام آ سکتی تھی۔ ادبی سطح پر سرسید اور ان کے ساتھیوں نے زبان و بیان کی تبدیلیوں سے نئی قدروں کے بیان کرنے کا کام لیا نئے ابھرتے ہوئے متوسط طبقے کی خواہشات اور آرزوئیں پرانے جاگیر داری طبقے سے مختلف تھیں اس بدل ہوئی صورت حال کے اظہار کے لئے مغرب کی اعلیٰ ادب کو اپنایا گیا اور تشبیہ و استعارے کے نئے نظام سے بغادت کی گئی۔ اکبر نے نئے حالات اور نئے مسائل کے اظہار کے لئے علامات کا ایک نیا سلسلہ وضع کیا۔ اب شیخ مسید۔ مس ریل گاڑی۔ کالج۔ مدرسہ۔ ییل مینوں۔ نئی صنعتیت اختیار کرتے ہیں قدیم ادبی الفاظ و تراکیب کو نئے حالات کے ساتھ مطابقت دینے میں اکبر نے بڑی دانشمندی کا ثبوت دیا۔ سرسید کی حد سے بڑھی ہوئی عقل پرستی کو اکبر نے جذبات کا رستہ دکھایا۔ اس کے ہاں مزاج ایک خاص طرح کا تیکھا پن اختیار کر گیا ہے زبان کے علامتی استعمال سے انفرادی یا تفریحی کام نہیں لیتے اسے معاشرتی زندگی کے دور تک پھیلے ہوئے سلسلوں سے مربوط کرتے ہیں کبھی کبھی اکبر کے ہاں رعایت لفظی کا بھان بہت بڑھ جاتا ہے خصوصاً انگریزی الفاظ کے غزابت آمیز استعمال سے انھوں نے بہت کام

لیا ہے لیکن ان کا مزاج نگاری کا زیادہ دلنشیں پہلو علامتوں کے استعمال اور معاشرتی زندگی کے تبصروں میں مضمر ہے۔ قدیم زندگی اور جدید زندگی کے درمیان مفاہمت کے مضحکہ خیز پہلو اکبر کی توجہ کا اصل مرکز ہیں۔ مزاج نگاری کا نیا دستور کچھ تو نئے حالات کا منطقی نتیجہ ہے۔ اور کچھ مغرب کے مزاحیہ ادب کے مطالعے کا نتیجہ ہے۔ دورِ سرسید میں مغربی ادب خصوصاً انگریزی ادب سے استفادے کی روایت قائم ہوئی۔ شعر و ادب کی دنیا کے متاثر ہونے لگی یہاں سے مزاج نگاری کے افادی اور مقصدی رجحانات کا پتہ چلتا ہے۔ اس کے علاوہ اسی دور سے ہیں مزاج کے موضوعات کا حلقہ بھی وسیع ہوتا نظر آتا ہے۔ اب مزاج نگاری تفریحی اور انفرادی شغل سے نکل کر قومی اصلاح، معاشرتی زندگی کے تضادات کی نقاشی اور فرد کی بحالی کے اجتماعی زندگی کی تعمیر پر کشی میں لگ گئی۔ مزاج نگاری کے محرکات۔ اس کی نوعیت اور ادب میں اس کی اہمیت کو نئے حالات اور مغربی پیمانوں کے زیر اثر جانا اور پہچانا جانے لگا۔

سرسید کی عقلی سرپرستی کا ردِ عمل یوں تو پہلے ہی ادرھ پنچ کے لکھے والوں کے ہاں ملتا ہے لیکن اس کا حلقہ اس وقت محدود تھا۔ مسلمانوں نے نئے حالات کے ساتھ سرسید کی دعوت کو اپنے حالات کا بہتر حل تصور کیا تھا۔ اسی لئے اکبر کی شاعری میں بدلا سنی سے گذر کر طنزیہ لہجہ زیادہ نکھر کر سامنے آیا ہے جیسے جیسے آزادی کا شعور ترقی کرتا گیا شعر و ادب پر جذبات کی حکمرانی برپا چلی گئی اور عقل پرستی کے خلاف ردِ عمل کی لہر زیادہ تیز ہوتی چلی گئی۔ روحانی تحریک کے فروغ کے ساتھ ساتھ مزاج نگاری میں بھی گہرائی آتی گئی۔ زندگی کے مختلف پہلوؤں اور جذبات و احساسات کے مختلف دھاروں کی تصویر کشی سمجیدہ ادب کے ساتھ ساتھ مزاج نگاروں نے بھی اس دور میں مغربی علوم اور مغربی زبانوں کو بڑی مقبولیت حاصل ہوئی۔ مزاج نگاری کے وہ متنوع پیرائے اور انسانی زندگی کے وہ مضحکہ پہلو لکھنے والوں کی توجہ کا مرکز ہوئے جن سے اس سے پہلے مشرقی ادب آشنا نہ تھا۔ مزاحیہ نثر نگاری میں رشید احمد صدیقی، بطرس اور کنہیا لال کپور نے اردو کے مزاحیہ ادب کو نئی جہت سے آشنا کیا۔ اس زمانے میں ایک طرف تو ہمیں روایتی تحریک سے متاثر مزاج نگاروں کی کارگذاریوں کا حلقہ ملتا ہے۔ جہاں زندگی کے مضحکہ پہلو شعری روایت کے پیکار دینے والے مزاحیہ ادب شعرا کی توجہ کا باعث ہوئے اس تحریک سے الگ ایک

متوازی رو بھی ملتی ہے جس میں زندگی محض فرار اور جذبہ محض تخیل پرستی اور لہجہ محض ثنا تراقی نہیں عمل زندگی سے اس دوسرے گروہ کا رشتہ زیادہ قوی ہے ظفر علی خان، احمق پھیپھوندوی ظریف لکھنوی اور علامہ اقبال زندگی کو جذبات محض کی عینک سے نہیں دیکھتے ان کے ہاں طنز کی نشر و معانی تھریک کے بعد ترقی پسند تحریک آئی ہے زندگی کے سماجی پہلوؤں پر اب زیادہ توجہ ہو گئی اور ادب کی مقصدی اور افادی اہمیت پر زیادہ زور دیا گیا اس معاشرتی تضامیں تشدد، زہرناکی اور توڑ پھوٹ کا عنصر غالب ہے ترقی پسند تحریک کا مقصد سرمایہ دارانہ نظام کی جگہ اشتراکی نظام کی بحالی تھا سماجی اور سیاسی مسائل پر زیادہ زور دیا گیا اس صورتحال میں جب تخلیق ادب پر مقصد سوار ہو جائے تو وہ ARTISTIC DETACHMENT جو اچھے ادب کی بنیاد ہے قائم نہیں رہ سکتی۔ اس تحریک کے حامیوں کے ان زندگی سے قرب کے احساس کے باوجود گہرائی اور سلامت روی نہیں ملتی جو عظیم ادب کا سرمایہ خاص ہے ان لکھنے والوں کے ہاں زندگی کی بہتر مثالیں ملتی ہیں جو تحریک سے براہ راست تعلق نہیں رکھتے تھے ان میں راجہ مہدی علی خان کی نظمیں کنہیا لال کپور کی منظوم پروڈیاں اور فرقت کی پروڈیاں بہت اہمیت رکھتی ہیں راجہ مہدی علی خان نے معاشرے کے نئے سانچوں میں مہال بقت پیدا کرتے ہوئے فرد کو نئے مسائل سے دوچار دیکھا اور معاشرتی زندگی کے یہی عام پہلو ان کا موضوع ہیں مزاح نگاری میں مشکلہ بہت اہمیت رکھتا ہے مسلمانوں کی جدوجہد آزادی نے کامیابی سے روشناس ہو کر برصغیر پاک و ہند کو دو ملک بنا دیا وسیع پیمانے پر کشت و خون بھی ہوا اور انتقال آبادی بھی اس سی پاکستان اور بھارت میں کئی مسائل پیدا ہوئے زندگی کا بنانا بہتر بہت کچھ بدل گیا مختلف عوامل نے زندگی کو نئے سانچوں میں ڈھال دیا۔ زندگی کی اہمیت نئی مملکت کے ملک کو خوشحال دیکھنے کی آرزو سرمائے کی بے قدی نو دولتیتہ طبقے کا وجود میں آنا اخلاقی قدروں کی شکست و ریخت سمگلہ حصول زندگی کی نئی نئی زندگی پر پھر سے ان حالات نے ہماری معاشرتی زندگی کا پورا ڈھانچہ ہلا کر رکھ دیا پاکستان کا وجود ایک نئی تقاضے اور بعض اصولوں کی بنیاد پر تھا اور عدم توازن ہوا مادی اور روحانی تقاضوں کی خلاف احتمال نے معاشرتی زندگی کو بے ڈھنگا کر دیا ایسے میں سیاست رسم و رواج آپس کے رابطہ اور زندگی کے جملہ پہلو متاثر ہوئے بغیر نہیں ہو سکتے اور زندگی کے ان تغیرات کا سب سے زیادہ اثر پاکستان کے پہلے دار الحکومت کراچی میں محسوس کیا گیا پاکستان بننے کے بعد مہدی خاں شاعری کا بہت بڑا مرکز کراچی شہر ہو گیا اس کے بعد لاہور اور پٹنہ شہر کا نمبر آتا ہے دور جدید میں جو مسائل اپنے اندر ذاتی تضاد کی وجہ سے شاعر کی توجہ کا مرکز ہوئے ان میں رتنی فیملی پلاننگ، بیس میان چوٹی، شاد نگار آزادی، زہراء وڈو، رشوت، شعرو شاعری اور شہر بستیاں، حشرات الارض، مزاح و کلام کی

مرضیہ ثابت ہوئے ہیں مزاج نگاروں میں شوکت تھانوی مرحوم سید محمد جعفری مجلیا اور سی شیعہ نذیر احمد شریانی اور محمود پاکستانی
 اور امجد مہدی علی خان مرحوم فرقت کا گوری اور وہابی بھارت میں بہت اہمیت رکھتے ہیں یہ معروف خاندان ہیں فی الحقیقت زندگی جس
 پہچان ان کی حالت سرد و چار ہے اس میں مزاج نگاروں کا ایک ہستبرہ طبقہ ابھر چکا ہے آج کل کی اردو شاعری اپنے مزاجیہ نمونوں
 کی وجہ سے دوسرے ملکوں سے کسی طرح پیچھے نہیں۔

